

MAŁGORZATA GORCZYŃSKA
Uniwersytet Wrocławski

Od „obrazu” do „głosu”: Mira Rosenthal przekłada Tomasza Różyckiego

Historię swojego spotkania z poezją Tomasza Różyckiego Mira Rosenthal opowiedziała kilkakrotnie, podając przy tym dwie wersje zdarzeń. W wersji pierwszej – zanotowanej niemal na bieżąco przez trzydziestoletnią wówczas Amerykankę z północnej Kalifornii, początkującą poetkę i tłumaczkę – chodziło o osobistą rekomendację:

„Serce polskiej poezji przeniosło się z Krakowa do Opola” – oznajmił, być może żartobliwie, znany krakowski poeta, kiedy poprosiłam, aby polecił mi twórczość jakichś młodych polskich poetów, i tak właśnie po raz pierwszy zetknęłam się z nazwiskiem Różyckiego [...] (Rosenthal 2004-2005: 123).

Anegdota została przedstawiona w szkicu „*O trzy kroki, pod próg*”: *kulisy tłumaczenia poezji Tomasza Różyckiego*, opublikowanym w krakowskim „Przekładańcu”. W późniejszej o dekadę wersji drugiej tej historii – tym razem opowiedzianej po angielsku przez autorkę dwóch tomów przekładów wierszy Różyckiego – decydującą rolę odgrywa szczęśliwy zbieg okoliczności:

In 2004, Tomasz Różycki won the Kościelski Prize for his mock epic poem *Twelve Stations*. I happened to be living in Kraków on a Fulbright

fellowship at the time, working on what would become my first book of poems and slowly unpacking (with my fledgling Polish) the work of poets I had never run across in any of the anthologies available in English translation. The awards ceremony for the Kościelski Prize was taking place just minutes from my apartment, so I went. I had never heard of Różycki before (Guzlowski, źródło elektroniczne).

W opowieści tej, zaprezentowanej na polonijnym portalu literackim, wątek „znanego krakowskiego poety” (w którym łatwo domyślić się Adama Zagajewskiego) skurczył się do napomknięcia, że Rosenthal była świadoma prestiżu nagrody, bo kojarzyła ją z nazwiskami wcześniejszych laureatów, Zbigniewa Herberta i Zagajewskiego właśnie. Czy w 2013 roku Rosenthal nie pamiętała już, kto pierwszy poinformował ją o Różyckim? Trudno w to uwierzyć. Być może rozmowa z Zagajewskim odbyła się po ceremonii wręczenia nagrody za *Dwanaście stacji*, a Rosenthal w „Przekładańcu” przedstawiła ją jako wcześniejszą po to, by skromnie (aczkolwiek nie bez retorycznej korzyści) oddać „znanemu krakowskiemu poecie” zasługę pierwszeństwa. Kilka lat później, wydając pierwszy zbiór przekładów Różyckiego, tłumaczka podobnie ustąpiła miejsca słowu wstępnemu Zagajewskiego.

Pewne i niezmiennie jest w tej historii jedno: jej finał. Odkrycie poezji Różyckiego z miejsca przerodziło się w fascynację i zaowocowało pierwszymi próbami przekładów. „Mniej więcej w tym samym czasie poznałam tłumaczkę Katarzynę Helbin-Travis i postanowiłyśmy wspólnie przetłumaczyć kilka wierszy Różyckiego” (Rosenthal 2004-2005: 123) – pisała Rosenthal w krakowskim szkicu. Tekst poświęcony translatorskim wysiłkom obu autorek ilustrowały dwa tłumaczenia: *And so the war* oraz *Entropy* (*Teraz wojna* i *Entropia* z debiutanckiego tomu *Vaterland*). Taki był początek przedsięwzięcia, które – już samodzielnie – Rosenthal kontynuuje do dziś.

Najważniejszymi, jak dotąd, osiągnięciami amerykańskiej tłumaczki są dwa tomy poezji Różyckiego, oba wydane przez zasłużoną dla polskiej literatury oficynę „Zephyr Press”. Tom pierwszy, *The Forgotten Keys* (2007), jest dość obszernym (49 wierszy) wyborem z pierwszych pięciu zbiorów poetyckich Różyckiego, od *Vaterland* do *Kolonii*. Kolejnych piętnaście przekładów z tych zbiorów ukazało się w 2009 roku w antologii Jacka Dehnela *Six Polish Poets*. Drugi tom to zakwalifikowany do finału prestiżowej Griffin Poetry Prize zbiór *Colonies* (2013), obejmujący całe *Kolonie* (77 wierszy); tłumaczenia opublikowane wcześniej w *The Forgotten Keys* i w antologii Dehnela ukazały się tu na ogół w nowych wersjach, niekiedy ze znacznymi zmianami. W następnych latach Rosenthal zamieszczała w czasopismach i na internetowych portalach

literackich przekłady pojedynczych utworów z tomu *Księga obrotów*, a ostatnio również z najnowszych *Liter*. Przekładom od początku towarzyszyła intensywna aktywność krytycznoliteracka i popularyzatorska Rosenthal: nie tylko wstępy, postowia czy komentarze, ale też eseje o procesie tłumaczenia, wywiady (w tym udzielane wspólnie z Różyckim), zapisy własnych rozmów z poetą, wreszcie wiadomości zamieszczane na stronie internetowej www.mirarosenthal.com czy na Twitterze.

Relacja z Różyckim stała się ważnym składnikiem społecznej osoby tłumaczki. Dla Rosenthal, pełniącej także rozmaite inne role – recenzentki, wykładowczyni twórczego pisania, poetki etc. – jest to okoliczność nieco kłopotliwa, na co wskazuje opublikowany w zeszłorocznym „Kenyon Review Online” szkic *Translator’s Note: Voicing a Voice* o wymownym podtytule: *Forty-nine questions about power, originality, performance, and what we meant when we talk about the translator’s voice in the translated text* (zob. Rosenthal 2019). Znamienne, że ten ujęty w formę pytań manifest widoczności i słyszalności tłumacza jest zaledwie „notą” do poprzedzającego go przekładu wiersza *The Third Planet* z tomu *Litery*. Wydobycie się z cienia przekładanego poety jest niełatwe, choć mogłoby się wydawać, że to Różycki – z amerykańskiego punktu widzenia pisarz prowincjonalny, dla którego przekład na angielski jest szansą, by zaistnieć w „świecie” – jest w tym układzie na słabszej pozycji.

Rosenthal pozostaje w cieniu również jako tekstowa figura nadawcy własnych przekładów. I znów: na pierwszy rzut oka rzeczy mają się odmiennie. Na okładkach *The Forgotten Keys* i *Colonies* nazwisko tłumaczki wybite jest czcionką niewiele mniejszą niż wydrukowane linijkę wyżej nazwisko Różyckiego. Książki zaopatrzone zostały w biogramy obojga autorów. Rosenthal zajmuje także znaczną część przestrzeni wewnątrz publikacji. W *The Forgotten Keys* są to *Acknowledgements*, następnie (po przedmowie Zagajewskiego) *Introduction* i końcowe *Notes*. W tomie *Colonies* paratekstowa rama jest już niemal w całości opanowana przez tłumaczkę, przekłady otoczone są z obu stron komentarzami Rosenthal: od przodu *Translator’s Introduction*, z tyłu *Notes* (uwagi trojga innych autorów – Majora Jacksona, Ireny Grudzińskiej-Gross i Susan Stewart – pojawiają się jako *blurb* na tylnej okładce). Można jednak dostrzec pewne asymetrie: choć gospodarzem obu książek jest Rosenthal, Różyckiemu przysługują specjalne względy. Jego biogramy są dłuższe. To na nim ogniskuje się uwaga postronnych komentatorów; jedna tylko Stewart poświęciła dziełu tłumaczki lakoniczną wzmiankę („rendered with clarity and vividness”). Wreszcie – co szczególnie wymowne – tylko Różycki ma zdjęcie na okładce *The Forgotten Keys*.

Otóż to: portret jest jeden. Czytelnik sięgający po którąś z tych książek będzie oczywiście świadomy, że ma do czynienia z utworem o podwójnym

autorstwie, tym bardziej że teksty wierszy są wydrukowane równolegle w dwóch językach. Nawet gdyby – porwany lekturą – na moment zapomniał, że obcuje z przekładem, przypomniał mu o tym obco brzmiące słowa: „Odra”, „borscht”, „pierogi”, czy wzmianki o miejscach takich jak Warszawa, Kraków, Europa Środkowa. Świadomość ta jednak nie sprawi, że w przebiegu lektury ów czytelnik stworzy sobie w głowie wizerunki dwóch osób: polskiego poety i amerykańskiej tłumaczki. Portret będzie jeden, wspólny, tyle że odbiorca będzie mniej lub bardziej jasno przeczował, iż nie jest to tak po prostu portret Różyckiego.

Mówię o rzeczach dobrze znanych teorii przekładu. Kiedy w klasycznej dziś pracy *Tłumacz i jego kompetencje autorskie* Anna Legeżyńska pisała o podwojeniu person literackiej komunikacji w przekładzie – czyli o tym, że na najwyższym wewnątrztekstowym piętrze tej komunikacji obok „autora wewnętrznego” pojawia się „obraz tłumacza” – to nie omieszkała uściślić, że „obie kategorie personalne [...] są [...] spojone i dają się oddzielić jedynie w badawczej analizie tłumaczenia” (Legeżyńska 14), a ich ekspozycja jest nierównomierna:

W zależności od typu przekładu (który z kolei warunkowany jest przez konwencję translatorską danej epoki, tłumaczony gatunek oraz indywidualną poetykę tłumaczenia) jeden z tych wizerunków: autora bądź tłumacza jest bardziej wyrazisty (Legeżyńska 14-15).

W odniesieniu do przekładów Rosenthal należałoby powiedzieć, że implikowany przez nie obraz tłumaczki nie ma wyraźnych konturów i jest niemal zupełnie przesłonięty obrazem poety.

Niemal – bo niekiedy domyślny podmiot *The Forgotten Keys* i *Colonies* przejawia rys, który łatwiej przypisać tekstowej Rosenthal niż tekstowemu Różyckiemu. Oto przykład. *Country Cottage* z tomu *The Forgotten Keys* zawiera niedokładny cytat z kolędy o incipicie: „Away in a manger, no crib for a bed”; u Rosenthal brzmi on: „away in a cottage...”.¹ Cytat pojawia się w kontekście obrazu polskiej wigilii Bożego Narodzenia:

1 Podstawiając „(country) cottage” za „manger”, Rosenthal próbowała oddać oryginalną substytucję („chata umaita” zamiast „szopa przyzwoita”), straciła jednak przy tym istotne sensory. *Chata umaita*, będąca także tytułem tomu, zyskuje u Różyckiego rangę emblematu. Samo wyrażenie stanowi rodzaj idiolektalnego szyfru, nieczytelny dla niewtajemniczonych. Choć z autokomentarzy wiadomo, że tak przekręcał kolędową frazę dziadek poety, to pierwszorzędne znaczenie ma właśnie nieczytelność – niestety zagubiona w przekładzie. Objasnienie tłumaczki, odsyłające do (rzekomego) dialektyzmu, wskazuje na elementarne niezrozumienie: „The Polish title *Chata umaita* is

Poppy seeds, ground three times, walnuts, honey.
 Borscht with dumplings, pierogi. A country cottage.
 Now oblivion cannot enter. It doesn't know
 this song, the one I'm singing to rile it.

Candies on the Christmas tree and the three kings
 under the table. There are such recipes
 that even oblivion cannot copy out in its
 unpleasant ink. There are such songs

that even oblivion cannot sing in its
 horrific voice, away in a cottage,
 no crib for a bed. There are such presents
 that even oblivion cannot giftwrap.

There are such dreams that never sleep.

Kontekst, w jakim występuje cytat, podpowiada, że śpiewana przez „ja” liryczna piosenka nie może być dziewiętnastowieczną amerykańską *Christmas carol*, w dodatku wywodzącą się z tradycji protestanckiej (według legendy Marcin Luter miał ją napisać dla swoich dzieci). U Różyckiego cytowany fragment brzmi: „Bydłu chata / przywoita, a to jeszcze źle pokryta” i jest przekręconym (zamiast: „Szopa bydłu przywoita...”) cytatem z późnobarokowej pastoralki *Pasterze mili*. Przekład tego cytatu na angielski nie byłby dobrym rozwiązaniem, skoro zniekształcony fragment kolędy ma ewokować anglojęzycznemu odbiorcy coś znanego, lecz nie do końca rozpoznawalnego. „Away in a cottage” spełnia tę funkcję, tyle że za cenę ujawnienia się tłumaczki.

To sytuacja wyjątkowa: z reguły czynności twórcze tłumaczki nie pozostawiają w tekście śladów, które da się rozpoznać bez analizy porównawczej. Niemniej nie można powiedzieć, że Rosenthal zupełnie „zataja swoją obecność” (Legeżyńska 15) w przekładanych wierszach. Obecność ta promieniuje na przekłady z szerokiej paratekstowej ramy *The Forgotten Keys* i *Colonies*. Potencjał dla ujawnienia się „ja” tłumaczki stwarza też rodzajowa neutralność angielszczyzny. Podmiot wielu wierszy Różyckiego jest jednoznacznie męski (por. *leitmotiv*

a set phrase from a local dialect and literally means «decorated cottage»”; zapewne chodzi o podobieństwo do słowa „umajona”. Rosenthal nie zrozumiała również „nie-sympatycznego atramentu” (w przekładzie: „unpleasant ink”), a słowo-klucz „nicność” spłaszczyła do „zapomnienia” („oblivion”).

Kolonii z dwoma czasownikami w *masculinum*: „Kiedy zacząłem pisać, nie wiedziałem jeszcze...”), co w przekładzie się zaciera. Rama modalna – „To jest przykład wiersza Tomasza Różyckiego” – skłania wprawdzie, by gramatyczne niedookreślenie wypełnić obrazem „ja”-mężczyzny, ale możliwość innej konkretyzacji pozostaje wciąż otwarta i aktywizuje się w pewnych kontekstach. Niektóre przekłady Rosenthal funkcjonują w formie zapisu głosu tłumaczki, np. wersja on-line „The Kenyon Review” oferuje czytelnikom lekturę wiersza *The Third Planet* w postaci graficznej lub odsłuchanie pliku audio. Jaki obraz nasuwa się komuś, kto słucha frazy „When I began to write, I didn’t know...” wypowiedzianej kobiecym głosem? Dla Rosenthal jest to sprawa istotna, o czym świadczy szereg pytań postawionych w eseju *Translator’s Note: Voicing a Voice*, na przykład takie: „What happens to voice when I am a woman translating a poem written by a man?”, „Does the gender in my voice place his subjectivity under stress?” (Rosenthal 2019, źródło elektroniczne).

Chciałabym jednak pokazać, że obecność może być również niezależna od kontekstu i zakorzeniona w samych przekładach, a dokładniej w ich ukształtowaniu brzmieniowym. Przypomnijmy sobie ujawnienie się tłumaczki w *Country Cottage*: kolędowy cytat odsyła nie tylko do innego tekstu, ale i do odmiennej melodii. „Ja” liryczne Różyckiego śpiewa pastorałkę (słowa o „bydłu szopie przyzwoitej” są partią męskiego chóru pasterzy), o prostym, wyrazistym rytmie: ta-ta-TI-ta, ta-ta-TI-ta; choć tekst kolędy został przekreślony, rytm pozostaje niezmienny. Śpiewa – jak czytamy – nicości na złość i ten bunt przeciw zapomnieniu, przeciw śmierci wyraża się w buńczucznej żwawości „piosenki”. Tymczasem Rosenthal wmontowała w swój przekład melodię, do której bardziej pasuje słodki dziecięcy sopranik (wspiera tę asocjację legenda o genezie kolędy). Różnica jest znacząca – melodie pracują na rzecz rozbieżnych kompleksów znaczeń (u Rosenthal przeważają akcenty nostalgiczne, związane z utraconym światem dzieciństwa). Ale jest coś jeszcze: te melodie po prostu są innymi melodiami, brzmia inaczej.

I tu pojedynczy przypadek *Country Cottage* otwiera kwestię ogólną, którą – idąc za Rosenthal i za zwyczajem językowym anglojęzycznego literaturoznawstwa² – umieszczam pod szyldem: „głos”. Koncepcje „obrazu autora/ tłumacza” biorą pod uwagę formę dźwiękową przekładu o tyle, o ile ma „semantyczne potencje” – tak to ujął Jiří Levý cytowany przez Legeżyńską w rozważaniach o przekładzie form wersyfikacyjnych (Legeżyńska 48). Nie może być inaczej, skoro wyobrażony podmiot utworu jest definiowany jako „znaczeniowy korelat

2 Szczególną inspiracją była dla mnie książka Jamesa W. Underhilla *Voice and Versification in Translating Poems* (zob. Underhill).

zrealizowanych we własnej mowie reguł” (Okopień-Sławińska 111). Takie ujęcie podporządkowuje brzmienie semantyce – sprowadza elementy dźwiękowe do roli nośników znaczenia.

Sugerując, że dochodzi tu do pewnej redukcji, nie chcę powiedzieć, że nie należy zajmować się semantyką elementów brzmieniowych, czyli zagadnieniem, które co najmniej od czasów Romana Jakobsona było rozpatrywane z wielką finezją i precyzją; również translatołogia ma tu swój wkład, na przykład w postaci badań nad przekładem form wersyfikacyjnych. Zgadzam się jednak z Hansem Urlichem Gumbrechtem, który pisze, że budowanie poetyckich sensów nie jest jedyną funkcją prozodyjnych form poetyckich i że formy te „mogą pozostawać w napięciu, w pewnej strukturze oscylacji z wymiarem znaczeniowym” (Gumbrecht 2016b: 43). Do Gumbrechta jeszcze powrócę. Teraz chciałabym pokazać dwa wymiary brzmienia – semantyczny i niesemantyczny – w przekładach Rosenthal.

Kiedy przyjrzymy się bliżej wierszom z pierwszego tomu tłumaczeń, *The Forgotten Keys*, odkryjemy, że tłumaczka poświęciła stosunkowo niewiele uwagi ukształtowaniu dźwiękowemu swoich przekładów³. Zróżnicowanie wersyfikacyjne zachowane zostało w układzie wertykalnym (liczba wersów, podział na strofy); Rosenthal próbowała też – w miarę możliwości ograniczanych odmiennościami angielskiej składni i szyku – naśladować relacje wersu do zdania, przy czym jednak charakterystyczne dla Różyckiego długie, współrzędnie złożone wypowiedzenia z reguły dzieliła na krótsze odcinki. Zupełnie natomiast nie przejmowała się metrum i rymem. Jako że *The Forgotten Keys* są wyborem z pięciu różnych zbiorów poetyckich Różyckiego, Rosenthal tłumaczyła i długowersowe białe wiersze wolne, takie jak *To drugie życie z Vaterland*, i pisane rymowanym trzynastozgłoskowcem sonety jak *Kawa i tytoń z Kolonii*. W jej przekładach wszystkie one mają dość jednolitą postać: bez sylabicznych uporządkowań rytmicznych i bez rymów (w oryginale nie do końca regularnych i często niedokładnych, ale jednak obecnych). Różycki z *The Forgotten Keys* jest więc poetą bardzo oszczędnej formy wierszowej – poetą słowa i obrazu, nie rytmu i dźwięku.

W późniejszym o sześć lat tomie *Colonies* strategia translatorska Rosenthal wyraźnie się zmieniła: zbiór 77. sonetów został przełożony pentametrem

3 Jest to coś, czego Rosenthal później się wstydziła. W wywiadzie dla czasopisma „Two Lines”, wydawanego przez Center for the Art of Translation w San Francisco, pytana o pracę nad formą przekładu, wyznała: „Well, a dirty secret I keep is that I started horribly. And it’s well preserved in print! I began much more loosely than I ended up because, as a beginning translator, I was too concerned with sense” (Rosenthal, Wolahan, źródło internetowe).

jambicznym, celowo dość swobodnym (oryginalny trzynastozgłoskowiec Różyckiego też nie jest rygorystyczny). Większość wcześniej opublikowanych przekładów zyskała nową postać, zgodną z rytmicznym wzorcem. Możemy zobaczyć głębokość tych zmian na przykładzie dwóch wersji otwierającego tom wiersza *Coffee and Cigarettes* (leksykalną część wspólną przekładów zaznaczam kursywą):

Coffee and Cigarettes

*When I first started writing, I didn't yet know
what poems would do to me, that I'd become
some perpetually sleep-deprived phantom
with see-through skin, that I'd wander around*

*the city on some kind of high and only go to bed
with the furious dawn. And at daybreak I'd still be
dropping in on friends, flat broke like a louse,
some kind of vermin, summoned in sleep*

*by a bit of bare skin or maybe a sigh. And, honey,
I didn't even know what these dumb poems
would finally turn me into and that you'd be the one
to summon me to life and that because of you*

*alone I would be visible, that I'd lie down beside you
and wait out the moment, till you drop off to sleep.
(Rosenthal 2007: 85)*

Coffee and Cigarettes

*When I began to write, I didn't know
that poems would transform me, make me into
a weary ghost, constantly sleep-deprived,
with see-through skin, roaming the streets as if*

*to ride some kind of high and only come down
with rabid dawn, the light finding me still*

out wandering and *dropping in on friends*,
flat broke, a louse, a varmint, summoned by

a flash of *naked skin, or just a sigh*.
And how was I to know what all these dumb
poems would turn me into, darling, and
that you would summon me to life, that you

would make me visible again, in bed
beside you, waiting till you fall asleep.

(Rosenthal 2013: 3)

Wiersz *Coffee and Cigarettes* w każdej z dwóch odstępów brzmieniowych nie tylko inaczej znaczą i implikują inny obraz twórcy (późniejszy przekład wiersza zaświadcza o wirtuozerii formalnej Różyckiego i lepiej informuje o jego stosunku do tradycji), lecz również inaczej oddziałuje jako artefakt. W wersji pierwszej opowieść toczy się zmiennym rytmem (wersy mają rozpiętość od 9 do 15 sylab), acz bez pośpiechu; okresy zdaniowe ciągną się przez kilka linijek wierszowych, na ogół bez ostrych przerzutni, z miejscem na pauzy: „And, honey, / I didn't even know...”. Wskaźniki powiązań międzyzdaniowych nie podlegają elipsie, dość liczne anafory są porozmieszczane poza węzłowymi punktami wersów. Zupełnie inaczej – szybciej, wyraziściej, dobitniej – brzmi wersja późniejsza. Cechuje ją pewna natarczywość, tak jakby wiersz samowolnie wchodził w kontakt z czytającym i organizował jego uwagę. Wrażenie to przypisują inkantacyjnym nawrotom angielskiego jambu i ciągłemu odraczaniu intonacyjnej kadencji w klauzulach – w całym wierszu są tylko dwa takie spadki na końcu wersów: w wersie 9. i w puencie. W porównaniu z wcześniejszą wersją przerzutnie są ostrzejsze, natomiast składnia jest w dużej mierze bezspójnikowa, co rozpedzonej maszynie wiersza pozwala utrzymać tempo. W wersji pierwszej utworu, sprozaizowanej i pozbawionej metrycznych uporządkowań, taki efekt się nie wytwarza. Można też powiedzieć prościej: przekład późniejszy jest dużo lepszy poetycko.

Od czasu pracy nad *Colonies* Rosenthal otwarcie deklaruje, że gotowa jest poświęcać sens dla brzmienia – tak tłumaczy swoje ingerencje w treść wierszy⁴. We wstępie do drugiego zbioru przekładów pisała:

4 „I took things out, I added things, I wrenched around the ordering of elements, I changed numbers (when you're tied to a syllable count, there's a big difference between «twelve» and «twenty-four»)” (Rosenthal, Wolahan, źródło elektroniczne). Tłumaczka

I put the musicality of the English before any strict idea of fidelity in an effort to write alongside the Polish, not from it. Instead of adding or altering ideas in order to replicate end rhyme, I played up the natural sonic texture of the English and used the strong iambic meter of the English sonnet as a way to impart the kind of incessant music that we find in the original Polish (Rosenthal 2013: xv-xvi).

Swoją nową postawę wyjaśniała:

Language carries meaning, of course. But my own experience has taught me that the composition of poetry comes from the body rather than from an abstract mental space, that sound propels writing into new, unexpected ideas (Rosenthal 2013: xv).

Doświadczenie, o którym wspomniała tłumaczka, to wydany w międzyczasie tom wierszy *The Local World* i eksperymenty z sonetem prowadzące do odkrycia pozytywnej wartości formalnych ograniczeń. Twórczość własna dała Rosenthal wgląd w związek formy poetyckiej i ciała. Odnoszące się do poezji Różyckiego formuły „written in a single breath” czy „the rhythm of run-on sentences” (Rosenthal 2013: xv) to coś więcej niż metafory. W całkiem dosłownym trybie tłumaczka opowiada o tym, że w rodzinnym Opolu poeta codziennie przemierza na piechotę ten sam odcinek z domu do pracy: rytm kroków i miarowy rytm oddechu stają się rytmem wierszy, a powtarzalność codziennego rytuału przekłada się na takie własności poetyckie jak cykliczność czy skłonność do enumeracji. Ów somatyczny wymiar dostrzega Rosenthal również w twórczości translatorskiej. Pojawia się tu kwestia, na ile cielesna ekspresja tłumacza podlega ograniczeniu przez oryginał. Choć stwierdzenie: „Walking is [...] a key to understanding Różycki’s poetic aesthetic and the present translation” (Rosenthal 2013: xv) zdaje się sugerować jakiś rodzaj wczucia w cudzą cielesność, to Rosenthal nie chce podążać ślad w ślad za Różyckim, lecz iść drogą równoległą; w tempie dostosowanym do tempa poety, ale z zachowaniem swobody wyboru kroku (stąd pentametr jambiczny zamiast trzynastozgłoskowca i wewnętrzne współbrzmienia w miejsce rymów końcowych).

Podobnie rzecz ma się z oddechem: Rosenthal reguluje go sama, choć stara się zachować skalę odpowiadającą rytmowi oddechów Różyckiego. W okresie

podkreśla jednak, że podobne zmiany wprowadza w porozumieniu z autorem. Brak sprzeciwu ze strony tego ostatniego świadczy, jak sądzę, o tym, że Różycki ma podobne podejście do kwestii sensu i brzmienia.

pracy nad tomem *The Forgotten Keys*, przekładanym jeszcze w dużej mierze metodą słowo za słowo, praktyka tłumaczki musiała być jednak inna. Domyślałem się, że Rosenthal próbowała początkowo dostosowywać segmentację wierszową do zawartości leksykalnej wersów: w miarę możliwości pauzy na końcach linijek stawiała po tych słowach, po których występowały w oryginale. Wymuszało to skracanie lub wydłużanie wersów w stosunku do pierwowzoru – a więc skracanie lub wydłużanie oddechu. Rosenthal od początku czuła, że jest w tym wymuszonym rytmie pauz coś nienaturalnego.

W pewnym sensie poezja Różyckiego posługuje się wersem projektywnym [*projective verse*, wiersz wolny oparty na oddechu – M.G.], choć jego „oddech” opiera się na odrobinę krótszej frazie niż jednostka, która przy głośnym czytaniu brzmi naturalnie dla mnie (Rosenthal 2004-2005: 126)

– pisała w „Przekładańcu”. Prawdopodobnie problemem nie była długość wersu (w *Colonies* Rosenthal wybrała linijki jeszcze krótsze, dziesięciozgłoskowe), lecz to, że „naturalność” frazy Różyckiego tłumaczka testowała na swoim dość dosłownym przekładzie na angielski – i to tam ujawniała się niezgodność z oddechem. Stąd konieczność wprowadzania korekt: w wersji ostatecznej *The Forgotten Keys* pauzy były stawiane zgodnie z własnym wyczuciem tłumaczki (niekoniecznie o kilka sylab później niż wskazywałby porządek słów, raczej nieco bardziej w zgodzie ze składnią). Najwyraźniej jednak efekt nie był zadowolający, skoro takie wiersze jak *Coffee and Cigarettes* zostały przetłumaczone ponownie. Dopiero wyswobodzenie się z pęt dosłowności, a jednocześnie – choć wygląda to na paradoks – narzucenie sobie schematu metrycznego pozwoliło tłumaczkę uwolnić oddech, a tym samym nadać słyszalność „głosowi” przekładu.

Zmierzam już do konkluzji. Tym, czego mi brakuje w tradycyjnej koncepcji „obrazu autora/tłumacza”, jest dostrzeżenie estetycznego potencjału brzmienia przekładu również poza jego relacją ze znaczeniem. Wspomniany wcześniej Gumbrecht proponuje, by obok wymiaru semantycznego pozytywnie dowartościować także wymiar materialności dzieł literackich, ich organizacji fonicznej i graficznej. Nazywa go wymiarem obecności. Dla odbiorcy obecność jest doświadczeniem rzeczy – nagłym, momentalnym, intensywnym i cielesnym. Ale może być też doświadczeniem poprzez rzecz. W eseju *Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”?* Gumbrecht szczegółowo objaśnia, jak rytm poetycki „może zmienić stan umysłu czytelnika, sprawiając wrażenie, że czas stoi w miejscu, i dzięki temu otworzyć możliwość, aby to, co nieobecne i odległe, mogło stać się obecne” (Gumbrecht 2016a: 45).

I tu pojawia się możliwość powiązania „głosu” przekładu z osobą tłumacza. W wymiarze semantycznym organizacja brzmieniowa bezpośrednio nie wskazuje na rzeczywistego twórcę przekładu (podobnie jak nie wskazuje na autora oryginału). Współtworzony przez semantyczne składniki „głosu” tekstowy „obraz autora/tłumacza” odsyła tylko do hipotetycznego pozatekstowego „dysponenta reguł”, który – jako byt czysto funkcjonalny – jest „pozbawiony atrybutów realnej ludzkiej egzystencji” (Okopień-Sławińska 112). Dopiero w wypadku niezgodności kodów aktualizowanych w przekładzie – jak w *Country Cottage*, gdzie wstawka z anglojęzycznej kolędy nie pasuje do kontekstu ewokującego polskość – w „głosie” pobrzmiewają tony pozwalające odróżnić „obraz autora” od „obrazu tłumacza”, lecz są to różnice stylistyczne, nie personalne.

Będąc wytworem translatorskiego procesu twórczego, „głos” naznaczony jest jednak pewnym osobistym piętnem, przechowuje w sobie zmagania tłumacza z materią językową (według Rosenthal raczej cielesne niż intelektualne), podobnie jak płótno malarskie rejestruje pociągnięcia pędzla artysty. W wymiarze niesemantycznym, w którym dzieło przekładowe jest po prostu rzeczą, uformowaną materią brzmieniową i graficzną, może dojść do uobecnienia tak nacechowanego „głosu”. Aby mogło się to wydarzyć, tekstowy „głos” musi być odpowiednio natężony i do pewnego stopnia autonomiczny względem znaczeń (w wypadku przekładów Rosenthal zdecydowanie większy uobecniający potencjał mają wiersze z tomu *Colonies*, czyli utwory o wyższym stopniu poetyckiej organizacji brzmienia). Ze strony czytelnika potrzebne jest natomiast – jak podpowiada Gumbrecht – skupienie i zarazem otwartość na obecność, a zatem znów: wychylenie się poza semantykę, nakierowanie uwagi na materię poetycką.

Uobecnienie „głosu” nie jest oczywiście tym samym co obecność samego tłumacza. Niemniej „głos” uobecniony staje się dla czytelnika przekładu głosem empirycznym: jest rzeczywiście słyszany, choćby za sprawą subwokalizacji. Dla doświadczenia obecności to najzupełniej wystarczy, nie ma jednak przeszkód, by „głos” nieco bardziej się personalizował, na przykład przez dookreślenie brzmienia w oparciu o rzeczywisty głos tłumacza. Taka konkretyzacja nie pozostaje bez wpływu na odczucie obecności, o czym wiem z własnych doświadczeń odbiorczych. Podczas pracy nad niniejszym szkicem wielokrotnie odtwarzałam dostępny w internecie filmowy reportaż z gali Griffin Poetry Prize, w czasie której Różycki i Rosenthal czytali wiersz *Kawa i tytoń / Coffee and Cigarettes*. Mogę więc zaświadczyć, że głos usłyszany nie tylko oddziałuje intensywniej niż „głos” rekonstruowany z tekstu, ale i że głos zachowany w pamięci nasycza odbierany wzrokowo tekst charakterystycznymi walorami fonicznymi: potrafię sobie wyobrazić, jak Rosenthal przeczytałaby przekłady, których nigdy w jej

wykonaniu nie słyszałam; co więcej, nie bardzo już umiem czytać te przekłady bez podkładu wyobrażonego głosu tłumaczki.

Zjawiska te domagają się uwagi ze względu na wzrastającą liczbę dźwiękowych i audiowizualnych zapisów wykonań tekstów literackich, w tym także autorskich interpretacji przekładów poetyckich. Bezprecedensowa łatwość dostępu do tego rodzaju nagrań sprawia, że to, co z odbiorczego punktu widzenia było dotąd przygodne, staje się kanoniczne: głos autora przekładu na stałe wkracza do tekstu. Tę nową sytuację należałoby powiązać ze wzrostem społecznej rangi zawodu tłumacza. Mówiąc krótko: tłumacze i tłumaczki stają się dziś bardziej słyszalni i widzialni w przestrzeni publicznej, dosłownie oraz w przenośni, a to nie pozostaje bez wpływu na „głos” przekładu.

| Bibliografia

- Gumbrecht, Hans Ulrich. „Jak podchodzić do «poezji jako rodzaju uwagi?»”. Przeł. Joanna Krajewska. *Forum Poetyki zima* (2016a). S. 42-53.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*. Przeł. Krzysztof Hoffmann, Weronika Szwebs. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016b.
- Guzłowski, John. „Tomasz Różycki’s *Colonies*. Translated by Mira Rosenthal”. 2013. Web. 14.10.2019. <www.writingpolishdiaspora.blogspot.com>
- Legeżyńska, Anna. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra. „Relacje osobowe w literackiej komunikacji”. *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*. Kraków: Universitas, 2001. S. 100-116.
- Rosenthal, Mira. „«O trzy kroki, pod próg»: kulisy tłumaczenia poezji Tomasza Różyckiego”. *Przekładaniec* 13-14 (2004-2005). S. 123-133.
- Rosenthal, Mira. „Translator’s Introduction”. Różycki, Tomasz. *Colonies*. Translated from Polish by Mira Rosenthal. Brookline: Zephyr Press, 2013.
- Rosenthal, Mira. „Translator’s Note: Voicing a Voice. Forty-nine questions about power, originality, performance, and what we mean when we talk about the translator’s voice in the translated text”. *Kenyon Review Online* May-June (2019). Web. 14.10.2019. <www.kenyonreview.org>
- Rosenthal, Mira, Wolahan, Emily. „Poet to Poet. An Interview with Mira Rosenthal”. *Two Lines* 28 Online Exclusive (2018). Web. 14.10.2019. <www.cattranslation.org>

Różycki, Tomasz. *Colonies*. Translated from Polish by Mira Rosenthal. Brookline: Zephyr Press, 2013.

Różycki, Tomasz. *The Forgotten Keys*. Translated by Mira Rosenthal. Brookline: Zephyr Press, 2007.

Underhill, James. *Voice and Versification in Translating Poems*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2016.

| Abstrakt

MAŁGORZATA GORCZYŃSKA

Od obrazu do głosu: Mira Rosenthal przekłada Tomasza Różyckiego

„Od obrazu do głosu” to metafora twórczej biografii Miry Rosenthal, tłumaczki dwóch tomów poezji Tomasza Różyckiego: *The Forgotten Keys* (2007) oraz *Colonies* (2013). Analizując przekłady i autokomentarze Rosenthal, autorka artykułu wskazuje również na możliwość dopełnienia tradycyjnej koncepcji wewnątrztekstowego „obrazu autora/tłumacza” pojęciem „głosu”, uwzględniającym pozasemantyczne aspekty dzieła tłumaczonego, związane zwłaszcza z organizacją brzmieniową (inspiracji dla takiego ujęcia dostarczają pisma Hansa Urlicha Gumbrechta). „Głos” jest rozumiany jako coś więcej niż tekstowa reprezentacja, wyobrażenie, figura semantyczna pozatekstowego twórcy – jest materialną, cielesną obecnością tłumacza w przekładanym dziele poetyckim.

Słowa kluczowe: Tomasz Różycki, Mira Rosenthal, Hans Urlich Gumbrecht, przekład poetycki, głos, obecność

| Abstract

MAŁGORZATA GORCZYŃSKA

From Image to Voice: Mira Rosenthal Translates Tomasz Różycki

“From image to voice” is a metaphor of the artistic biography of Mira Rosenthal, the translator of two poetic books by Tomasz Różycki: *The Forgotten Keys* (2007) and *Colonies* (2013). Through an analysis of translations and self-commentaries by Rosenthal, the author of the article also indicates the possibility of completing the traditional conception of “implied author’s/ translator’s image” with the concept of “voice”, taking into account non-semantic aspects of a translated text, especially

those connected with its sonic structure (the inspiration for such an approach may be found in H.U. Gumbrecht's works). "Voice" is understood as something more than just a textual representation, an image or a semantic figure of the extratextual creator – it is a material, somatic presence of the translator in the poem.

Keywords: Tomasz Różycki, Mira Rosenthal, Hans Ulrich Gumbrecht, poetry translation, voice, presence

| Nota o autorze

Małgorzata Gorczyńska – (ur. 1977) teoretyczka literatury, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie prowadzi zajęcia z poetyki i twórczego pisania. Autorka monografii *Miejsca Leśmiana. Topika recepcji krytycznoliterackiej* (2011). Publikowała w takich czasopismach jak „Pamiętnik Literacki” czy „Česká literatura”. W ostatnim czasie zajmuje się przede wszystkim polską i czeską poezją (Bolesław Leśmian, Tomasz Różycki, Bohuslav Reynek).

E-mail: malgorzata.gorczynska@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0003-0356-2917

