

AGNIESZKA WALIGÓRA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Ja tłumaczę – Ja piszę? O przekładzie wierszy autotematycznych

Inaczej niż w paradygmacie strukturalno-semiotycznym, który ujmował utwory autotematyczne jako oryginalne układy samozwrotnych znaków, umocowana w badaniach kulturowych współczesna metarefleksja interesuje się już nie tylko tekstem (czy też, zależnie od preferowanego języka, dziełem literackim), ale także podmiotem tworzącym, problematyzującym swą aktywność pisarską i jej warunki. Łączy się to z szerszą tendencją, jaką jest stopniowe odchodzenie od tekstocentryzmu (przywiązania do słowa, struktury, znaku czy znaczenia) na rzecz doświadczeniowości – afektywnych, kognitywnych czy performatywnych kontekstów literatury – oraz koresponduje z wyraźnie autotematycznym charakterem współczesności, kładącej silny nacisk na kreowanie, udoskonalanie czy reklamowanie własnego „ja”. W obliczu takich przemian zasadne wydają się także pytania o podmiotowość tłumacza, wciąż często widzianego jako ten, który owym niepodległym twórczym „ja” z definicji nie dysponuje.

Do tej pory ewentualna obecność „ja” tłumacza ujawniała się głównie w komentarzach translatorskich, którymi chętnie opatrywano – i dalej opatruje się – przekłady (Święch). Wstępy, posłowia czy przypisy nie są jednak integralnymi elementami dzieł literackich, najczęściej traktuje się je bowiem jako – posługując się popularną typologią Genette’a – parateksty, czyli swoistą akompaniaturę właściwego utworu (Genette). Tymczasem wspomniane już konteksty kulturowe i teoretyczne uprawniają do zadania pytania znacznie ciekawszego, mianowicie

czy możliwa jest widzialność „Ja tłumaczącego” w samej tkance artystycznej dzieła. Możemy oczywiście wyobrazić sobie sytuację, w której tłumacz pisze o swej działalności utwór oryginalny – wiersz o tłumaczeniu. Wówczas jednak niemożliwe jest pisanie o twórczej aktywności przekładania literatury jednocześnie z jej wykonywaniem – brak symultaniczności zaprzecza tu szansom na uchwycenie samoświadomego doświadczenia translatorskiego. Chcąc uchwycić bezpośrednio aktywne „ja translatologiczne”, należałoby szukać go właśnie w przekładzie: paradoksalnie więc jedyną możliwością złapania „ja tłumaczącego” na tłumaczeniu (jak utwory typu „ja piszę” łapią podmiot na pisaniu) jest właśnie zaproponowany w niniejszym artykule podmiotowy model przekładu, zamieniający ujawnione w autotematycznym tekście „ja piszące” na „ja” osoby tłumaczącej.

Praktyka to do tej pory raczej niespotykana, choć za pewną jej wersję można potraktować omawiany przez Edwarda Balcerzana przekład polemiczny (Balcerzan), w którym tłumacz podejmuje swoistą dyskusję z oryginałem. Nie buduje w nim jednak własnej podmiotowości twórczej, która znajdowałaby eksplicytny wyraz w samym tekście, nie opisuje także doświadczenia, które byłoby jego indywidualnym przeżyciem artystycznym. Jako że utwory autotematyczne typu „ja piszę” skupiają się zaś właśnie na sytuacji konstruowania artefaktu, okolicznościach aktu twórczego czy kondycji autora lub autorki, przekład nakierowany nie na tekst, a na to, co afektywne czy zdarzeniowe, mógłby (a być może wręcz – powinien) skupiać się na aktywności osoby tłumaczącej, nie zaś postaci wytwarzającej tekst oryginalny.

Taka operacja wydaje się mieć jednak niewiele wspólnego z przekładem rozumianym tradycyjnie, a co za tym idzie – może wzbudzać żywy sprzeciw. Od dziesięcioleci pojawiają się rozmaite głosy, które w pewien sposób zrównują tłumacza z autorem, nazywając go drugim twórcą utworu, wskazując na kreatywny aspekt jego działalności lub przyznając mu swoistą autonomię. Przywołać można tu chociażby Romana Jakobsona (Jakobson) – badacz uważał wszak, że tłumaczenie poezji zawsze jest pisaniem jej od nowa (co wyjaśnia też, dlaczego opisany dalej eksperyment przeprowadzony został właśnie na polu liryki). Podobne zdanie wielokrotnie wyraził także Jerzy Jarniewicz w swej niedawno wydanej translatologicznej książce (Jarniewicz). Oczywiście powiązanie przekładu z dziełem oryginalnym każe nam jednak wciąż dyskutować pojęcia wierności czy ekwiwalencji, najczęściej rozumiane właśnie w ów tekstocentryczny sposób – jako odwzorowywanie sensów, znaczeń czy jakości estetycznych. Wywrotowe tłumaczenia – takie, które w pewien sposób burzą nasze przyzwyczajenie do niewidzialności ich autora oraz różnie rozumianej idei wierności wobec litery dzieła – testują zatem zarówno granice autonomii tłumacza, jak i powszechnie akceptowalne definicje przekładu literackiego w ogóle.

Aby zbadać praktyczne szanse zamiany podmiotu piszącego na podmiot przekładający i jednocześnie określić, jak do takich operacji odnoszą się same osoby tłumaczące, przeprowadzony został warsztat translologiczny z adeptkami przekładu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W ramach eksperymentu, którego celem były zbadanie możliwości i ograniczeń owego „podmiotowego” czy „doświadczeniowego” modelu przekładu oraz namysł nad charakterem jego końcowego produktu, poprosiłam grupę tłumaczek o przełożenie dwóch z trzech zaproponowanych przeze mnie anglojęzycznych utworów, w których ujawnia się „piszące ja” lub opisana jest sytuacja tworzenia. Nie narzucałam przy tym konkretnego rozwiązania – tłumaczki miały wolność wyboru: mogły albo pozostać przy „ja piszącym”, albo zmienić je na „ja tłumaczące”, z zaznaczeniem jednak, by przygotowały uzasadnienie swych decyzji, po części „filologicznej” – rozmowie o konkretnych przekładowych trudnościach, rozwiązaniach i wyborach – zaplanowany został bowiem czas na szerszej zakrojonej dyskusję. Warto zaznaczyć, że przytaczane tłumaczenia są jedynie próbami zmierzenia się z wielowarstwowymi i otwartymi na interpretację wierszami słynnych anglojęzycznych poetów, nie zaś ich dopracowanymi polskimi wersjami, zaś sam eksperyment stawiał nacisk raczej na performatywny gest odejścia od autorskiego „ja”, ekspresję stylu i odczuć tłumaczek oraz dyskusję o ich konsekwencjach, nie na tekstocentryczną „wierność” czy dokładną transmisję jakości estetycznych.

Rozpoczęłyśmy od utworu *Epilogue* Roberta Lowella (Lowell 1977: 127):

Robert Lowell, *Epilogue*

Those blessed structures, plot and rhyme—
 why are they no help to me now
 I want to make
something imagined, not recalled?
I hear the noise of my own voice:
The painter's vision is not a lens,
it trembles to caress the light.
 But sometimes everything I write
 with the threadbare art of my eye
 seems a snapshot,
 lurid, rapid, garish, grouped,
 heightened from life,
 yet paralyzed by fact.
 All's misalliance.

Yet why not say what happened?
Pray for the grace of accuracy
 Vermeer gave to the sun's illumination
 stealing like the tide across a map
 to his girl solid with yearning.
We are poor passing facts,
warned by that to give
each figure in the photograph
his living name.

Epilog, przeł. Piotr Sommer (Lowell 2018: 297)

Tamte **błogosławione** struktury, rym i wątek –
 dlaczego nie są mi pomocne teraz,
 kiedy chcę zrobić
 coś z wyobraźni, nie z pamięci?
 Słyszę szmer własnego głosu :
 „Wizja malarza to nie soczewka,
 aż drży, by obłaskawić światło.”
 Ale czasem wszystko, co piszę,
 jest jak migawka,
 upiorna, pospieszna, przeładowana, pocięta,
 wydobyta z życia,
 a jednak obezwładniona przez fakty.
 Wszystko jest mezaliansem.
 Ale dlaczego nie powiedzieć, co się stało?
Prośmy o łaskę precyzji
 jaką Vermeer dał iluminacji słońca,
 co jak przyływ przekrada się przez mapę
 ku jego wypełnionej tęsknotą dziewczynie.
Jesteśmy biednymi przelotnymi faktami,
i to nas właśnie upomina,
by każdej postaci na zdjęciu
dać jej żywe imię.

Każdą dyskusję o tłumaczeniu rozpoczyna się oczywiście od zinterpretowania utworu oryginalnego. Wiersz Lowella rozumieć można jako refleksję poety nad tworzeniem, dokonywaną w kontekście sztuki plastycznej. Podmiot utworu

chciałby coś wykreować („something imagined”), nie zaś tylko przywoływać czy kopiować elementy rzeczywistości. Jego mistrzem pozostaje tu Vermeer – twórca modli się o dar „wystarczalności”, „akuratności” czy „stosowności” (przez Sommera ujęty jako „precyzja”), który dany był właśnie malarzowi. Pojawia się także sugestia, że nikt nie jest w stanie ująć świata takim, jaki jest – „wizja malarza to nie soczewka”, nie daje więc ona doskonałego odwzorowania, w pewien sposób zmieniając to, co właśnie portretowane. Ciekawym kontekstem pozostaje tu także kwestia zmiany czasów – podmiot utworu wspomina bowiem o fotografii jako tej, która w przeciwieństwie do obrazu malarskiego ma pewną szansę na „złapanie rzeczywistości”. I ona ponosi jednak porażkę w starciu ze złożonością życia, tracąc także aspekt kreacyjności, do którego modernistyczny twórca wydaje się szczególnie przywiązany, dowartościowując także zdarzeniowość czy afektywność, która nie może stać się udziałem migawki. Jednocześnie też omawiany liryk jawi się jako zapis poszukiwania własnego (a w dalszej kolejności – cudzego) „Ja”, próba zyskania czy stworzenia indywidualnego twórczego głosu, który będzie w stanie odpowiednio nazywać – przyznawać „żywe imiona”. Uwagę zwracają fragmenty takie jak „I hear the noise of my own voice”, sugerujące zdystansowanie poety wobec własnej osoby, próbę wyobcowania się od własnej podmiotowości, by – dzięki koniecznej perspektywie – lepiej ją poznać; podkreślone zostaje jednak także, że wszyscy jesteśmy jedynie „poor passing facts”, co oznacza swoistą porażkę śmiertelnego podmiotu-twórcy w starciu z nieśmiertelną sztuką lub zewnętrzną wobec niego rzeczywistością.

Utwór doczekał się kilku przekładów, z których dwa respektują oryginalny kształt dzieła. Tłumaczenie Agnieszki Kocznur jest zasadniczo „wiernie”, natomiast wariant Aleksandry Wieczorkiewicz zmienia akcenty, różniąc się zasadniczo od wersji Sommerowskiej:

Epilog, przeł. Agnieszka Kocznur

Te święte struktury, narracja i rym-
dlaczego nie są teraz pomocne
Chcąc stworzyć
coś wyobrażonego, a nie przywołanego?
Słyszę dźwięk moich własnych słów:
Wizja malarska nie jest soczewką,
drżącą, aby pieścić światło.
Lecz czasem wszystko co piszę
z wytartą sztuką mego oka
wydaje się być migawką,
trupią, gwałtowną, krzykliwą, wielokrotną,

zdjętą z życia
 wciąż sparaliżowaną faktem.
 Wszystko mezalians.
 Ale dlaczego nie powiedzieć, co się stało?
 Modląc się o łaskę dokładności
 Vermeer dał światło słońca
 kradnąc jak cień biegnący przez mapę
 do bryły dziewczyny z tęsknotą.
 Jesteśmy biednymi zajściami,
 ostrzeżonymi, aby dać
 każdej postaci na zdjęciu
 żyjące imię.

Epilog, przeł. Aleksandra Wieczorkiewicz

Te **święte** struktury, treść i rym –
 czemu z pomocą nie idą mi same
 gdy pragnę stworzyć to,
co wyobrazone, nie zaś przywołane?
 Słyszę **zgiełk** własnego głosu:
 Wizja malarza nie jest soczewką;
 drży, by **pieścić** światło.
 Lecz czasem wszystko, co piszę
zszarganą sztuką oczu
 zdaje się migawką:
jaskrawą, prędką, pełną krzyku i tłoku,
 oderwaną od świata,
 a sparaliżowaną faktem.
 Mezaliansem.
 Lecz czemu nie wyznać, co się stało?
 Módlmy się o **łaskę trafności,**
 którą Vermeer nadał słonecznej poświacie,
 skradającej się przez mapę niczym fala
 ku dziewczynie stalej tęsknotą.
 My – **biedne, nietrwałe fakty –**
tym przestrzeżone, by nadać
każdej postaci na fotografii
jej żywe miano.

Tłumaczka zdecydowała się na zupełnie inną rytmikę tekstu, posługując się rymami i współbrzmieniami („same – przywołane”, „faktem – mezaliansem”). Wybrała także specyficzne określenia, które wpływają na emocjonalność tekstu i zmieniają nieco rejestr („blessed” tłumaczone jako „święte”; „noise” jako „zgiełk”, tak inny od Sommerowskiego „skrzeku”; wyliczenie „jaskrawą, prędką, pełną krzyku i tłoku” naśladujące krótkie, mocne słowa oryginału czy wreszcie „accuracy” ujęte jako „trafność”). W przekładzie Wieczorkiewicz mamy do czynienia ze zgoła innym utworem niż ten, pod którym podpisał się Sommer – refleksja ta powróci pod koniec niniejszej rozprawy.

Pojawiły się jednak także tłumaczenia korzystające z „ja tłumaczącego”:

Epilog, przeł. Patrycja Wołkowska

Błogosławione struktury, fabuła i rym –
dlaczego mi teraz nie pomagają
Chcę przetłumaczyć
coś wyobrazonego, a nie przywołanego?
Słyszę dźwięk własnego głosu:
Wizja malarza to nie soczewka
drży o to, by dotknąć światła.
Ale czasami wszystko co tłumaczę
z wyświechtanym kunsztem oka
wydaje się migawką,
dziwną, krótką, jaskrawą, podzieloną,
wyjętą z życia,
ale nadal obezwładnioną przez oryginał.
Wszystko to mezalians.
Dlaczego nie dać świadectwa temu, co zaszło?
Modlę się o **łaskę ekwiwalencji,**
jaką Vermeer dał światłu słonecznemu
kradnąc jak fala przez mapę
dla swojej dziewczyny stałej w tęsknocie.
Jesteśmy biednymi, przemijającymi faktami
przez to upominanymi, by dać
każdej postaci na fotografii
żyjące imię.

Epilog, przeł. Izabela Sobczak

Te błogosławione struktury, fabuła i rytm,
 czemu mi teraz nie pomagają,
 chciałabym stworzyć
coś wyobrazonego, bez odniesienia.
 Słyszę wrzawę własnego głosu:
Wizja malarza nie jest soczewką
drży, by musnąć światło
Ale czasami wszystko, co tłumaczę
z tym zużytym warsztatem mojego oka
wydaje się migawką
 przejaskrawioną, gwałtowną, krzykliwą, całościową
 wyniesioną nad życie,
 jednak sparaliżowaną faktem.
 Wszystko to mezalians.
 Ale czemu nie mówić, co się stało?
 Modlę się o **łaskę odpowiedniości.**
 Vermeer poddał się iluminacji słońca
 Przekradającej się jak przyływ przez mapę
 W kierunku jego dziewczyny niezłomnej w tęsknocie.
 Jestem ubogim, przelotnym faktem.
Upomina się mnie, bym nie obdarzała
Każdej postaci na fotografii
Moim prawdziwym imieniem.

Posłowie, przeł. Aleksandra Wiczorkiewicz [Robert Lowell, *Epilogue*]

Te święte struktury, treść i rym —
 czemu z pomocą nie idą mi same
 gdy pragnę stworzyć to,
co przywołane, nie zaś przepisane?
 Słyszę zgiełk własnych myśli:
Ręka pisarza nie jest piórem;
drży, by pieścić słowo.
Lecz czasem wszystko, co tłumaczę
zszarganą sztuką głosu

zdaje się kopią:

jaskrawą, prędką, pełną krzyku i tłoku,
oderwaną od sensu,

a sparaliżowaną oryginałem.

Mezaliansem.

Lecz czemu nie wyznać, co się stało?

Módlmy się o łaskę odpowiedniości,

którą Artysta nadał zgłoskom,

skradającym się przez kartkę niczym fala

ku strofie stałej pięknem.

My – biedne oryginały –

tym przestrzeżone, by nadać

każdej rzeczy

odpowiednie słowo.

Tłumaczenie Patrycji Wołkowskiej „podmienia” czynności podmiotu, poza tym pozostawiając tekst bez większych zmian (poza interesującą i dowcipną „łaską ekwiwalencji”). Natomiast przekład Izabeli Sobczak pozornie respektuje tekst oryginału, zawierający wyraźne zmiany jedynie na poziomie bezpośrednio nazwy czynności („ale czasami wszystko, co tłumaczę” zamiast „wszystko, co piszę”) oraz płci podmiotu, ujawnionej w końcowych wersach („upomina się mnie, bym nie obdarzała każdej postaci na fotografii moim prawdziwym imieniem”). Jednakże dogłębna lektura jej propozycji wykazuje, w jaki sposób operacje te zmieniły wydźwięk Lowellovskiego *Epilogu*. Przede wszystkim więc na frazę „imagined, not recalled” tłumaczka znajduje zwrot „wyobrażone, bez odniesienia”, przenosząc punkt ciężkości z odwzorowywania czy przypominania elementów rzeczywistości na aspekt ich kreacyjności, autonomii wobec świata zewnętrznego. Wyraźnie upodmiatawia i indywidualizuje ona tekst oryginału, zamiast „my” („módlmy się”, „jesteśmy ubogimi, przelotnymi faktami”) wprowadzając konsekwentnie perspektywę indywidualną („modłę się o łaskę odpowiedniości”, „jestem ubogim, przelotnym faktem”). Jednocześnie też sugeruje, że zabieg upodmiatawania twórczości translatorskiej, co ujawnione w pierwotnej zamianie „ja piszącego” na „ja tłumaczące”, jest społecznie zabroniony czy niemile widziany, o czym dobitnie świadczy ostatni fragment: „upomina się mnie, bym nie obdarzała każdej postaci na fotografii moim prawdziwym imieniem”. Nie bez znaczenia pozostaje tu oczywiście kwestia płci, jako że tłumaczka wyraźnie broni tu swego prawa do przekładania utworu „męskiego” na „żeński”. Świadomie nawiązuje ona także do słynnej frazy Cypriana Kamila Norwida, czym nakierowuje problematykę tekstu na

„odpowiedniość” słów względem rzeczy, przystawalność języka do świata; jest to zagadnienie bardzo ciekawe, sprowadzające rozmowę o przekładzie na tory filozoficzne i egzystencjalne oraz pozwalające widzieć każdy akt literacki jako działanie typu translacyjnego – „tłumaczącego” obiekty na wyrazy, myśli na wypowiedzi, doświadczenia na narracje itd., co wpisuje się świetnie w opisywaną próbę „uafektywnienia” przekładu.

Przekład Izabeli Sobczak, otwierający dyskusję dotyczącą podmiotowości i indywidualności twórcy oraz tłumaczki, nie tylko znacząco przekierował interpretację wiersza Roberta Lowella na kwestie walki o autonomię, ale też uwrażliwił nas na zagadnienia zgoła inne. Zastanawialiśmy się wspólnie, czy w sytuacji, w której „Ja autora” zamieniamy na „Ja tłumacza”, nie powinniśmy zmienić oryginalnego odwołania wiersza ze sztuki malarskiej na literaturę. Lowell pisze wszak o pewnym mimetyzowaniu plastyką rzeczywistości: tłumacz(ka) nie problematyzuje jednak odwzorowywania wizualnego, a językowe. Już to zarysowało ciekawą hierarchię mediów artystycznych: poeta dowartościowuje tu sztukę, a więc osoba przekładająca wiersz autora *Epilogu* powinna pójść o krok dalej i opisać sytuację, w której sama mierzy się z czymś, co wobec niej uprzednie i co kulturowo widziane jest jako wyższe czy doskonalsze, czyli literaturą oryginalną. Zezwala nam na to pośrednio sam Lowell – zastanawiał się wszak, czemu nie powiedzieć, co zaszło: czemu nie zbliżyć się nieustannie do czegoś, co w ogromnym cudzysłowie możemy nazwać „prawdą życia”, podkreślając także swe przywiązanie do łapania zdarzeniowości (jak Vermeer umiał w jakiś sposób oddać ruch fali, która zbliża się do postaci).

Tego typu zmianę wprowadza natomiast druga tłumaczka, Aleksandra Wiczorkiewicz, która zdecydowała się przełożyć zadany liryk w dwóch wersjach. Znaczący jest już sam sposób tytułowania produktu finalnego – z „epilogu” zrobiła ona bowiem „posłowie”, nakierowując problematykę właśnie na sztukę słowa. Ponadto zamieściła utwór oryginalny oraz nazwisko autora w nawiasie, sugerując jakby, że napisany przez nią wiersz nie jest przekładem w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, ale utworem, który wchodzi z oryginalnym *Epilogiem* w pewną relację. Tłumaczka konsekwentnie zmienia tu relację malarz-poeta na relację poeta-tłumacz: frazę „imagined, not recalled” przekłada jako „przywołane, nie zaś przepisane”, problematyzując stosunek między tekstem oryginalnym a przekładem i walcząc o jego niepodległość, którą w jakiś sposób fundowałaby kategoria natchnienia. Zamiast „oka artysty” wprowadza „rękę pisarza”, zaś zamiast soczewki – pióro. Tym samym zmienia okoliczności opisywanej przez Lowella sytuacji, nie naruszając jednak jej istoty, jaką jest chęć problematyzowania mimetyczności i trafności artystycznych wyborów twórcy. W dalszej części wiersza zajmuje się także kwestią oryginału i kopii, ponownie

uruchamiając myślenie o negatywnie pojmowanej wtórności przekładu, który jest sparaliżowany dziełem właściwym. Wieczorkiewicz postać Vermeera zastępuje ogólnym określeniem Artysty, które to słowo obejmuje sobą wszelkie przejawy oryginalnej kreacji, zamienia jednak jego atrybuty z farb i obrazów na kartki i zgłoski. Najbardziej zagadkowa pozostaje tu część ostatnia, w której tłumaczka z „przelotnych faktów” czyni „biedne oryginały”, także kulturowo typowane na „odpowiednie dla rzeczy – słowa”.

Dotychczasowe rozpoznania skomplikował nam jednak drugi tekst – *To Larry Rivers* Franka O’Hary (O’Hara 1995: 128):

Frank O’Hara, *To Larry Rivers*

You are worried that you don’t write?
 Don’t be. It’s the tribute of the air that
 Your paintings don’t just let go
 Of you. And what poet ever sat down
 In front of a Titian, pulled out
 His versifying tablet and began
 To drone? Don’t complain, my dear,
 You do what I can only name.

***Do Larry Riversa*, przeł. Piotr Sommer (O’Hara 1987: 25)**

Martwi cię, że nie piszesz?
 Niepotrzebnie. **To hołd powietrza
 po prostu nie pozwala twym obrazom
 cię opuścić.** I jakież to poeta zasiadał
 kiedykolwiek przed Tycjanem, wyciągał
kajet do wierszowania i zaczynał
brzęczeć? Mój drogi, nie narzekaj.
 Robisz to, co ja mogę tylko nazwać.

Tym razem wstępna interpretacja była prostsza: wiersz O’Hary adresowany jest do rzeczywistego przyjaciela poety, amerykańskiego malarza. Podmiot utworu zwraca się bezpośrednio do niego, problematyzując – podobnie jak Lowell – relację między sztuką plastyczną i sztuką słowa. Wyjaśnia w nim zmartwionemu artyście, że sztuka wizualna jest w pewien sposób wyższa od

poezji („you do what I can only name”): ponownie zarysowuje się tu więc hierarchia sztuk. Autor zastanawia się, czy literaci mogą czerpać natchnienie z obrazów, odwołując się do mistrzowskich dzieł Tycjana. Wskazuje także na swoistą wyższość malarstwa nad poezją: zezwala ono bowiem na „czynność”, aktywność, jak można się domyślać – wiązaną z kreacyjnością, zaś właściwe literaturze „nazywanie” wydaje się aktem pochodnym i wtórnym. Wyzwaniem były dla nas wersy środkowe, „it’s the tribute of the air that your paintings don’t just let go of you”: rozumienie tych zagadkowych słów okazało się kluczowe dla poprawnego przełożenia utworu, natomiast burzliwa okazała się dyskusja nad tym czy przywołane frazy oznaczają, że powietrze – które poeta traci podczas swej pracy, bowiem praca słowem wymaga choćby metaforycznego oddechu – zostaje w płucach malarza, przez co doskonalej kontaktuje się on ze światem zewnętrznym, czy też że obrazy nie są czymś wobec człowieka zewnętrznym, obcuje z nimi innymi zmysłami, w pewien sposób w nim one żyją.

Tym razem okazało się także, że przekład „Ja piszącego” na „Ja tłumaczące” napotyka na pewne przeszkody: zastanawiało nas więc personalne adresowanie utworu, które przydawało mu prywatności czy intymności. Z tego właśnie względu część tłumaczek zdecydowała się pozostać przy „Ja” poety:

Do Larry’ego Riversa, przeł. Agnieszka Budnik

Martwisz się, że nie piszesz?
**Przestań. To dar od losu, że
 twoje obrazy [tak po prostu] nie chcą cię
 opuścić. Wskaż mi poetę, co usiadł
 przed Tycjanem, wyciągnął
 swój rymownik* i zaczął
 mamrotać? Nie narzekaj, mój drogi,
 robisz to, co tylko mogę nazwać.**

*brulion/notes do rymów

Do Larry’ego Riversa, przeł. Karolina Olech

Martwisz się, że nie piszesz?
**Niepotrzebnie. To hołd powietrza po prostu nie pozwala
 Twym obrazom zostawić cię.**

Który poeta kiedykolwiek usiadł
 Przed Tycjanem, wyciągnął
 Swoją **tabliczkę z wierszami** i zaczął na niej
Skrobać? Nie narzekaj, mój drogi,
 Robisz to, co ja mogę tylko nazwać.

Do Larry'ego Riversa, przeł. Agnieszka Słowikowska

Martwi cię, że nie piszesz?
Bez obaw. To przez hołd powietrza
Twoje obrazy nie opuszczają
 Cię. Czy jakiś poeta kiedykolwiek
 usiadł przed Tycjanem, wyciągnął
tabliczkę z zapiskami i zaczął
brzęczeć? Nie narzekaj, mój drogi,
 robisz to, co ja mogę tylko nazwać.

Do Larry'ego Riversa, przeł. Izabela Sobczak

Martwisz się, że nie piszesz?
Nie musisz. To hołd powietrza,
Że twoje obrazy nie zostawiają cię
W spokoju. A czy kiedykolwiek poeta
 usiadł przed Tycjanem, wyciągnął jego
wierszującą tabliczkę i rozpoczął
Od zmiany słów na inne? Nie skarż się, mój drogi,
 Ty robisz to, co ja mogę tylko ponownie nazwać.

Do Larrego Riversa, przeł. Agnieszka Kocznur

Martwisz się że nie piszesz?
Przestań. To haracz powietrza którego
Twoje obrazy po prostu nie odpuszczają

Z **ciebie**. I czy którykolwiek poeta siadł kiedyś
 Naprzeciw Tycjana, wyciągnął
 Swoje **tabliczki z wersami** i zaczął
Pomrukiwać? Nie narzekaj, mój drogi,
 Robisz to, co ja jedynie opisać umiem.

Choć powyższe tłumaczenia respektują literę oryginału i są do siebie podobne, każde w odmienny sposób akcentuje znaczenia. Agnieszka Budnik zdecydowała się zrezygnować z niezrozumiałego fragmentu o „hołdzie powietrza”, zastępując go polskim idiomem „dar od losu”; konsekwentny wybór trybu rozkazującego czasowników („przestań”, „wskaż mi”) wpływa także na impresywność utworu i jego sugestywność, nawiązuje silną relację między podmiotem i adresatem wiersza (podobnie czyni zresztą Agnieszka Kocznur, która podnosi nieco „agresję” zakazu, mówiąc o „haraczu”). Tłumaczka zdecydowała się także na „mamrotanie” jako przykład wieloznacznego angielskiego „droning”, kładąc nacisk na werbalny charakter twórczości pisarskiej (i kompensując tym samym rezygnację z „oddechu” w pierwszych wersach”). Inaczej Karolina Olech, która zmienia delikatnie rozczłonkowanie utworu, rezygnując także ze zwrotów do adresata, właściwych tłumaczeniu Agnieszki Budnik („niepotrzebnie”, „który poeta”). Zamiast „mamrotania” wybiera także „skrobanie”, czym w pewien sposób wzbogaca interpretację – wskazuje bowiem na plastyczny wymiar czynności pisania.

Na rozwiązanie bardziej dosłowne decyduje się Agnieszka Słowikowska, pozostając przy „hołdzie powietrza” oraz „brzęczeniu”, które wybrał także Piotr Sommer. Izabela Sobczak rozumie natomiast fragment o „hołdzie powietrza” jako wszechobecność malarskich inspiracji – obrazy wszak „nie dają [artyście] spokoju”. Sobczak jako jedyna czyni tu pewien krok w stronę przekładu „doświadczeniowego”, podkreślając czynność tłumaczenia w końcowej części wiersza – mówi w nim o „zamianie słów na inne” oraz „ponownym nazywaniu”. Pozostaje natomiast przy „Ja piszącym”, co można uznać za jedynie delikatne sprofilowanie tłumaczenia w stronę eksperymentu – choć warto zauważyć, że „tłumaczenie” jest w wypadku tego utworu równoznaczne z „pisanie”, ponieważ także jest czynnością manualną. Dobrze łączy się to także z fragmentem poświęconym Tycjanowi – o ile, jak już wspomniano, malarz czerpie natchnienie zewsząd, ponieważ otaczają go obrazy, tak pisarzowi czy tłumaczowi trudniej zainspirować się sztuką wizualną, musi ją bowiem przełożyć na inne medium. Każda z tłumaczek zgłaszała problem z odpowiednim przełożeniem słowa „tablet”, zastanawiając się, czy chodziło będzie o tabliczkę (ta wprowadzałaby do przekładu pewien walor ponadczasowości, budząc skojarzenie z dawnymi

narzędziami pracy literatów), o brulion czy kajet. Wszystkie podtrzymały także potoczny, intymny charakter wiersza.

Na zgoła inne rozwiązanie zdecydowały się Dominika Nowicka i Małgorzata Nowak:

Do Larry'ego Riversa, przeł. Dominika Nowicka

Jesteś zmartwiony, że **nie tłumaczysz?**
 Nie bądź. **Chwała powietrzu, że**
Twoje obrazy nie uchodzą
Z ciebie. Który **tłumacz** kiedykolwiek siedział
 Naprzeciwko Tycjana, wyjął
 Swój **wierszowany notatnik** i zaczął
Za-piski? Nie narzekaj, mój drogi,
 Robisz coś, co ja mogę jedynie **nazwać**.

Larry'emu Riversowi, przeł. Małgorzata Nowak

Martwisz się, ponieważ nie tłumaczysz?
 Niepotrzebnie. **To haracz płacony powietrzu za to**
Że twoje obrazy po prostu z ciebie
Nie wypływają [?]. A który **tłumacz** kiedykolwiek zasiadł
Przed Oryginałem, wyciągnął
Schematy stóp metrycznych i zaczął
Mozolnie rzeźbić? Nie narzekaj, mój drogi,
 To, co robisz, mogę tylko **nazwać**

Dominika Nowicka zdecydowała się wprowadzić „Ja tłumaczące”, podmieniając również „poetę” zasiadającego przed Tycjanem na „tłumacza”. Wprowadza także szereg innych interesujących rozwiązań przekładowych, na przykład używa frazy „chwała powietrzu, że twoje obrazy nie uchodzą z ciebie”, oraz rezygnuje z „tabliczki”, zamieniając ją na „wierszowany notatnik”. W trakcie dyskusji okazało się jednak, że w wypadku utworu O’Hara prosta podmiana „autora” na „tłumacza” nie zdaje egzaminu. Podobnie jak w wierszu Lowella, wprowadza to pewną nieścisłość w zakresie hierarchii medium artystycznego: O’Hara wyraża niższość wobec swego przyjaciela malarza (który swoją drogą – jak sugeruje utwór – inspiruje się wielkimi mistrzami pokroju Tycjana). Pier-

wotną inspiracją tłumacza byłby bowiem raczej tekst oryginalny – przynajmniej jeśli ujmować pracę osoby przekładającej jako tworzenie ekwiwalentu dzieła w języku wyjściowym. Takiego przesunięcia próbuje natomiast dokonać Małgorzata Nowak, w drugiej części liryku podmieniając „Tycjana” na „Oryginał”, jako wzór do naśladowania trafnie wskazując nie obraz, a schematy stóp metrycznych (co interesująco wprowadza także kontekst uzależnienia wszystkich artystów słowa od pewnych konwencji, gatunków, wymogów itd.). Angielskie „drone” tłumaczy natomiast jako „mozolne rzeźbienie”, co doskonale wpisuje się zarówno w kontekst twórczości literackiej (potocznie używany zwrot na kleczenie słów), jak i plastycznej.

Mimo daleko posuniętych zmian, które w pewien sposób osadzają „ja tłumaczące” w tkance utworu, tłumaczki dostrzegły kolejne miejsca do dookreślenia. Żeby cytowany utwór mógł funkcjonować jako spójny i autonomiczny tekst, powinien między innymi zrezygnować z „obrazów” na rzecz na przykład „słów” (być może także przez zmianę całej frazę na, powiedzmy, „to haracz płacony powietrzu za to, że twoje słowa po prostu z ciebie wypływają”, co oddawałoby także wyższość i autonomię autora), oraz operować w finale nie „nazywaniem”, a na przykład „tłumaczeniem”, „naśladowaniem”, „powtarzaniem”. Wreszcie powinien też zyskać inny tytuł – Larry Rivers nie może występować jako adresat utworu o tłumaczeniu, które naśladuje twórczość oryginalną. Najodpowiedniejszym rozwiązaniem w naszym eksperymencie byłoby więc zatytułowanie przekładu *Do Franka O’Hary*, ponieważ to on jest twórcą dzieła, które jest przedmiotem naszych tłumaczeniowych operacji: wówczas jednak niemożliwe byłoby traktowanie go jako przekładu *sensu stricto*. Być może więc trzeba byłoby zastosować zapis, który proponowała Wiczorkiewicz przy wierszu Lowella – nazwisko autora i tytuł oryginału umieścić w nawiasie kwadratowym – lub jak autorka ostatniego tłumaczenia, Wołkowska, zatytułować utwór ogólnym zwrotem „do poety” (i konsekwentnie zmieniać „plastyczność” na „literackość”, podmieniając Tycjana na mistrza sztuki słowa):

Frank O’Hara *Do poety [Do Larry’ego Riversa]*,
 przeł. Patrycja Wołkowska

Jesteś zmartwiony tym, że nie tłumaczysz?
 Nie bądź. To hołd natury, że
 twoja wyobraźnia nie daje ci
 spokoju. A który tłumacz kiedykolwiek siadł
przed Petrarką, wyciągnął
 notatnik z tłumaczeniami i zaczął

coś skrobać? Nie narzekaj, mój drogi,
robisz to, co ja mogę tylko odzwierciedlać.

Ostatnim utworem, którym zdecydowałyśmy się zająć, był wiersz *Not-writing* autorstwa Jane Kenyon (Kenyon 227). Jako jedyny z zestawu nie zawiera on bezpośredniego ujawnienia piszącego „ja”, wywołał jednak nowe, niezwykle ciekawe wątki translatologiczne.

Jane Kenyon, *Not writing*

A wasp rises to its papery
nest under the eaves
where it daubs

at the gray shape,
but seems unable
to enter its own house.

Utwór ten przynosi bardziej metaforyczną czy symboliczną wizję tworzenia: poeta (czy raczej: poetka) porównany zostaje tu do osy, który próbuje najpierw zbudować własny dom, a następnie do niego trafić. Naszą uwagę zwróciły przede wszystkim prostota i lakoniczność liryku oraz jego aspekt formalny (krótkie słowa, układające się w charakterystyczny, „wcięty” kształt), który warto byłoby w przekładzie oddać. Zauważyłyśmy także zniuansowanie znaczeń – „papery nest” to nie tylko „papierowe gniazdo”, ale i możliwe odwołanie do papieru jako przestrzeni pracy literatów; jeśli wziąć pod uwagę fakt, jak osy budują swe gniazda (dosłownie rzeźbiąc je z dostępnych materiałów), akt twórczy zyskuje skojarzenie z plastyką – rzeźbą, dodatkowo wspomaganą przez wieloznaczne słowo „daubs”, odnoszące się zarówno do prac manualnych, jak i potocznego bazgrolenia, kiczu czy bohomazów. Także żądło osy skojarzyło nam się z piórem autora – niektóre z nas możliwe przestrzenne odwołanie do ostrego narzędzia pracy dostrzegły w samym wyglądzie wersów.

Zadanie tłumaczek wyglądało w tym przypadku o wiele prościej – jedynym możliwym do podmienienia na „ja tłumaczące” fragmentem był tytuł, co także sprowokowało dyskusję. Część z osób przekładających zdecydowała się pozostać przy „pisanii”:

nie piszę, przeł. Karolina Olech

Osa **unosi się** w swoim papierowym
gnieździe pod okapem
gdzie lepi
w szary kształt
ale wydaje się niezdolna
do wejścia do własnego domu.

Nie piszę, przeł. Agnieszka Słowikowska

Osa **unosi się** do swojego papierowego
gniazda pod dachowym okapem
które oblepia go

szarym kształtem.
Ale zdaje się niezdolna,
by wejść do własnego domu.

Niepisanie, przeł. Agnieszka Budnik

Osa **sięga** papierowego
gniazda na strychu [pod okapem domu; pod dachem; na strychu]
obija się

o szary kształt
jakby niezdolna
by wrócić do własnego domu

Niepisanie, przeł. Aleksandra Wieczorkiewicz

Osa **podlatuje** do gniazda z papieru
pod okapem dachu
i maże

po szarym kształcie
ale zdaje się że nie umie
wejść do własnego domu.

Niepisanie, przeł. Agnieszka Kocznur

Osa wznosi się do swojego papierowego
gniazda pod dachem
gdzie plami

w szary kształt,
ale jest niezdolna
by wejść do domu.

Wiersz ten był o tyle specyficzny, że jego „tradycyjne” przekłady nie powinny różnić się od siebie zasadniczo, opisuje wszak konkretną i dość prostą sytuację. Tłumaczki ponownie wybrały jednak rozmaite drogi rozumienia, a zatem – przekładania. Karolina Olech i Agnieszka Słowikowska decydują się na tytuł „nie piszę”, który – inaczej niż oryginalny, bezosobowy – nakierowuje uwagę odbiorców na podmiotowy wymiar tworzenia i konkretyzuje sytuację. Różnie nazywały też czynności, które osa wykonuje – począwszy od unoszenia się, przez sięganie, aż po podlatywanie do gniazda, oraz od lepienia, przez obijanie się, aż do mazania „po szarym kształcie”. Jak już wspomniano, z perspektywy przeprowadzanego eksperymentu niewiele można było w samej treści utworu zmienić, zastanawialiśmy się jednak, czy w geście śmiałej (nad)interpretacji utwór Kenyon nie mógłby być czytany po prostu jako liryk o tłumaczeniu. Sytuacja niemożności wejścia do gniazda – a zatem znalezienia odpowiedniego pomysłu, trafnych słów, przekazania myśli czy opisanie sytuacji – wydaje się metaforą zasadną do rozpatrywania w przypadku zarówno twórczości oryginalnej, jak i przekładowej. Paradoksalnie takiemu rozumieniu wiersza sprzyjałby sam tytuł – „nie pisząc” (czy „nie piszę”) może bowiem oznaczać „nie piszę, czyli/ale tłumaczę”. Interesujące to zwłaszcza w kontekście faktu, że Kenyon sama była

tłumaczką – przełożyła na angielski między innymi Annę Achmatową. W tym sensie utwór ten można zasadnie interpretować jako wiersz o twórczym pisaniu w ogóle, co koresponduje z czynnością mazania czy gryzmolenia, którego dokonuje zdeorientowany owad. Dyskusyjne staje się natomiast metaforyczne „gniazdo”, czyli ten moment tworzenia, który każdy artysta chce osiągnąć: skonstruowanie utworu. Jest ono gniazdem „własnym”: sprowokowało to do zastanowienia, czy tłumacz podczas procesu przekładania rzeczywiście trafia do „własnego gniazda” – a zatem szuka odpowiednich, jemu odpowiadających środków wyrazu, czy też do cudzego – usiłując oddać efekt czyjejś pracy.

Interpretacja ta ukierunkowała się w tych przekładach, w których tłumaczki zdecydowały się jednak zmodyfikować tytuł:

Nieprzekładanie, przeł. Dominika Nowicka

Osa **wznosi się** do papierowego
Gniazda pod zadaszeniem
Które oblepia

Szarym kształtem,
Ale wydaje się nie móc
Wlecieć do własnego domu.

Nie tłumacząc, przeł. Małgorzata Nowak

Osa **gramoli się** do papierowego
Gniazda pod okapem
Gdzie paćka

Po szarym kształcie
Ale nie wydaje się
By mogła wejść do własnego domu

Nietłumaczenie, przeł. Aleksandra Wieczorkiewicz [Jane Kenyon,
Not writing]

Osa **podlatuje** do gniazda z papieru
pod okapem dachu
i **maże**

po szarym kształcie
ale zdaje się że nie umie
wejść do **czyjegoś domu**.

Ponownie wybory wahały się od podkreślenia podmiotowości („nie tłumacz”) ku formom bezosobowym, różniły się także poszczególne rozwiązania stylistyczne i w zakresie obrazowania: w przekładzie Dominiki Nowickiej sytuacja zostaje przedstawiona z wielką prostotą i zrozumiałością – osa ma już gniazdo, a próbując do niego wlecieć, lepi kolejne warstwy zamiast sięgnąć środka. W wersji Małgorzaty Nowak pojawia się swoista potoczność języka (osa „gramoli się” i „paćka”), zaś u Aleksandry Wieczorkiewicz pojawia się jedyny przykład zamiany domu „swojego” na „czyjś” – znaczące, że tłumaczka nie użyła słowa „obcy”, co antagonizowałoby pozycje autora i tłumacza. Tytuły z zamianą „pisania” na „tłumaczenie” prowokują tu do dalszej dyskusji: można zatem uznać, że mamy w nich do czynienia z naśladowaniem sytuacji opisanej przez autorkę. Kenyon napisała wiersz o tym, że „się nie pisze”: tłumaczki przełożyły go więc tak, jakby mówił o tym, że się „nie tłumaczy”. Tym samym da się powiedzieć, że te osoby, które zdecydowały się pozostawić oryginalny tytuł, pozostawiają kwestię rozstrzygnięcia znaczeń interpretacji czytelników – w obliczu tradycyjnych wyobrażeń na temat autorstwa i przekładu (oraz nazwiska Kenyon przy tytule) bardzo wątpliwe jest, że ktokolwiek potraktuje cytowany utwór jako liryk dotyczący przekładu literackiego. Z drugiej strony zmiana tytułu, która podkreśla sytuacyjność wiersza oraz rolę mającego problem z tworzeniem podmiotu, pociąga za sobą dalszą ingerencję w tekst, każąc zastanawiać się nad tym, czym właściwie jest tłumaczenie – procesem wchodzenia do domu własnego czy cudzego?

Podsumowanie naszego eksperymentu nie przynosi jednoznacznych odpowiedzi na żadne z możliwych do zadania pytań, pozwala jednak sformułować wnioski, które mogą stać się przyczynkiem do dalszego dialogu. Po omówieniu wszystkich przykładów oraz dotarciu do fundamentalnego – i wciąż trudnego – pytania o to, czy przekład jest dziełem oryginalnym, czy też naśladowaniem czyjejś twórczości, udało nam się zauważyć następujące kwestie.

Po pierwsze, zaproponowany tu model przekładu „podmiotowego” czy „doświadczeniowego” (a może „zdarzeniowego”, „sytuacyjnego”) nie sprawdza się w wypadku wielu utworów. Bez większej ingerencji w oryginał można przeprowadzić go wówczas, gdy w tekście ewokuje się bezpośrednie, ale i swoiście uniwersalne twórcze „ja”. W ramach radykalnej (nad)interpretacji taki przekład interesujący jest także wtedy, gdy utwór dostarcza pewnych uwag dotyczących pisania w ogóle, a więc porusza ogólne i niezbyt ukonkretnione kwestie związane z natchnieniem (tak dałoby się czytać *The Thought Fox* Teda Hughesa), wypełnianiem literackiej formy (jak na przykład *Sonnet* Billy’ego Collinsa). Nie da się go jednak przeprowadzić w sytuacji, w której zbyt wiele zależy od osobistego, prywatnego doświadczenia pisania i lektury, lub gdy problematyzuje się bardzo konkretne problemy bezpośrednio z nimi związane (nie uda się to na przykład z *Large Red Man Reading* Wallace’a Stevensa, oraz *Autobiographia Literaria* Franka O’Hary). W niektórych przypadkach – takich jak *To Larry Rivers* – eksperyment owocuje ciekawymi utworami, wiąże się to natomiast z bardzo dużą ingerencją w tekst.

Po drugie, większość wyników z takiego modelu przekładu pytań wynika z problemów podstawowych dla translatoologii już od dawna. Ujawniona w lirykach Lowella i O’Hary korespondencja ze sztukami wizualnymi każe zapytać o kategorię mimesis w ogóle oraz maksymalnie rozszerzyć pojęcie przekładu. Gdy cofniemy się aż do starożytności, już w pismach Platona znajdziemy przekonanie, że każda twórczość artystyczna jest ze swej istoty niedoskonałym naśladowaniem idealnej rzeczywistości. Obrazy są więc jedynie pewnym odbiciem świata, który sam w sobie jest jedynie refleksem prawdy; mowa zapośrednicza to, co jesteśmy w stanie w owym niedoskonałym odbiciu dostrzec, brakuje jej bowiem aspektu wizualności. Pismo jest natomiast medium mowy, a zatem jeszcze wydłuża łańcuch zapośredniczeń. Tłumaczenie sensu stricto – to przywiązane do kategorii wierności, ekwiwalencji i pewnego typu naśladowania oryginału – sytuuje się zaś na owego łańcucha szarym końcu.

O negatywnych efektach myślenia o przekładzie w kontekście jego mimesyczności pisał między innymi Walter Benjamin w eseju *Zadania tłumacza* (Benjamin). Zauważał tam, że przekonanie o naśladowczym, a zatem wtórnym charakterze tekstu tłumaczonego skazuje go z góry na porażkę, odbiera mu bowiem właściwą dla języka poetyckiego moc kreacyjną. Choć poszukiwanie „prawdziwego imienia” – Lowellowskiej *accuracy*, trafności, precyzji, odpowiedniości – wydaje się rządzić większością teorii przekładu, skupionych wszak na różnych drogach i sposobach osiągnięcia ekwiwalencji czy to tekstowej, czy pragmatycznej, oczywiste są jego ograniczenia. Coraz częściej owo dążenie do pełnej wierności zaczyna jawić się jako efekt przepracowanej być może w lite-

raturze oryginalnej, ale nieprzepracowanej w translatologii czy działalności przekładowej „metafizyki obecności”, każącej wciąż dowartościowywać oryginał ponad kopię czy w ogóle konstruować fantazmat oryginału.

Oczywiście, owo myślenie stopniowo ulega zmianie – świadczy o tym zarówno coraz częściej podnoszone zagadnienie autonomii tłumacza czy emancypacyjności przekładu (Chesterman 186), jak i sama translatorska praktyka, umożliwiająca na przykład wydanie spolszczenia *The Heart of Darkness* jako *Serca ciemności* – pod nazwiskiem nie Josepha Conrada, ale Jacka Dukaja. Wydaje się, że duży wkład w owe transformacje ma myślenie o przekładzie w kategoriach egzystencjalnych, pozwalające dostrzec w nim pewien podstawowy sposób bycia-w-świecie (ponieważ nasze doświadczenia przekładają się na naszą tożsamość, nasze uczucia na nasze myśli, myśli na słowa, słowa na literaturę itd., itp.), oraz wspomniane na początku powolne przesunięcie z humanistycznego tekstocentryzmu na doświadczeniowość.

O ile jednak wszystkie te konteksty – dekonstrukcja metafizyki obecności, a zatem binarnych opozycji typu oryginał i kopia; stopniowa detronizacja dzieła literackiego czy też tekstu na rzecz kulturowo warunkowanych kontekstów; dostrzeżenie wagi podmiotowości i samoświadomości, nieredukowalnych do jakości językowych czy estetycznych) – wydają się oczywiste w przypadku literatury rodzimych, tak w myśleniu translatologicznym mogą okazać się wciąż jedynie postulatywne, lub obecne – czy akceptowalne – jedynie w stopniu nikłym. W istocie, gdy spojrzeć na rozwój historii i teorii literatury, zauważyć można swoiste analogie między drogą, którą przebywał autor, a drogą, którą przebywa tłumacz. Autor długo pozostaje niewidzialny: w starożytności pętają go rozmaite zasady i przykazania; w średniowieczu staje się niewidzialny, by w paradygmacie klasycznym wciąż sprzyjać poetykom normatywnym; podmiotowość zyskuje dopiero w nowoczesności, a i wówczas długą drogę przebywa, zanim dane jest mu w pełni cieszyć się swoim prywatnym, autonomicznym i zdolnym do kreacji „ja”.

Jest to oczywiście niezwykle uproszczone przedstawienie sytuacji, wiadomo bowiem, że wskazane przeze mnie wizje autora nie były tak jednolite, jak mogłyby się wydawać, a i sam przekład przeżywał swe lepsze i gorsze chwile (wydaje się na przykład, że w renesansie karierę robiły swobodne parafrazy, zezwalające na inwencję osoby przekładającej). Można mimo wszystko powiedzieć, że podmiot twórczy przebył długą drogę, zanim stał się podmiotem twórczym, a jego dziełom przyznano oryginalność (z którą wciąż – między innymi w kontekście postmodernizmu – wypada mu dyskutować). Nie bez powodu tłumaczyliśmy więc poezję Lowella i O’Hary, dzięki którym twórcze „Ja” zyskało wymiar konfesyjny, prywatny i codzienny, oraz korzystającą z wywalzonego już wcześniej

pola Kenyon. Być może podobnie jest z postacią tłumacza – cały czas stara się on o prawo do własnego twórczego „Ja”, a owe wysiłki utrudnia mu swoiste opóźnienie młodej translatoologii wobec wieloletnich badań nad literaturą. Choć zatem literaturoznawstwo przyswoiło już sobie tezy Jacquesa Derridy i na dźwięk słowa „oryginał” parska śmiechem, choć odczytało się w pragmatystach i wie, że teksty można na (niemal) dowolne sposoby odczytywać, choć wiele nauczyło się od feminizmu, badań postkolonialnych czy teorii queer i zdaje sobie sprawę z tego, że literatura może służyć opresji, ale może też działać w interesie emancypacji – wydaje się, że wciąż potrzebuje ono translatoologicznego Derridy, translatoologicznych pragmatystów i translatoologicznych sufrażystek, pozbawionych strachu przed wywrotowymi praktykami tłumaczeniowymi, których autorzy i autorki już za chwilę uzyskać mogą pełnowymiarowe prawo do kategorii poiesis, wytwarzania.

| Bibliografia

- Balcerzan, Edward. *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1997.
- Benjamin, Walter. „Zadania tłumacza”. Przeł. Adam Lipszyc. *Literatura na świecie* 5-6 (2011). S. 478-479.
- Chesterman, Andrew. *Memes of Translation. The spread of ideas in translation theory. Revised edition*. Amsterdam-Philadelphia: Benjamins, 1997.
- Genette, Gérard. *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. Tomasz Stróżyński, Aleksander Milecki. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz terytoria, 2014.
- Jakobson, Roman. „Językowe aspekty tłumaczenia”. Przeł. Zofia Sroczyńska. *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*. Red. S. Pollak. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975. S. 109-115.
- Jarniewicz, Jerzy. *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2018.
- Kenyon, Jane. *Collected Poems*. Saint Paul: Greywolf Press, 2005.
- Lowell, Robert. „Epilog”. Przeł. Piotr Sommer. *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich z reprodukcjami obrazów Jane Freilicher*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2018. S. 297.
- Lowell, Robert. *Epilogue, Day by Day*. London and Boston: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- O’Hara, Frank. „Do Larry Riversa”. *Twoja pojedynczość*. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył Piotr Sommer. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. S. 25.

O'Hara, Frank. *To Larry Rivers, The Collected Poems of Frank O'Hara*.

Red. D. Allen. Wstęp J. Ashbery. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1995. S. 128.

Świąch, Jerzy. „Przekłady i autokomentarze”. *Polska myśl przekładoznawcza*.

Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. S. 193-216. Wyd. 1: 1984.

| Abstrakt

AGNIESZKA WALIGÓRA

Ja tłumaczę – Ja piszę? O przekładzie wierszy autotematycznych

Artykuł opisuje próbę przeprowadzenia eksperymentalnego tłumaczenia autotematycznych utworów lirycznych z zamianą podmiotowego „Ja, które pisze” na podmiotowe „Ja, które tłumaczy”. Przytoczone zostają liczne przekłady trzech wierszy (autorstwa Roberta Lowella, Franka O'Hary oraz Jane Kenyon): zostają zinterpretowane one i porównane z dziełami oryginalnymi oraz opatrzone komentarzem, sytuującym je w szerszym kontekście translatologicznym i teoretycznoliterackim. Tłumaczenia dokonały studentki specjalności przekładowej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Słowa kluczowe: autotematyzm, metarefleksja, Robert Lowell, Frank O'Hara, Jane Kenyon, przekład literacki, poezja

| Abstract

AGNIESZKA WALIGÓRA

I'm translating – Am I writing? On Translating Self-referential Poems

The article describes an attempt to conduct an experimental translation of a self-referential poems with the conversion of the subjective “I who write” into the subjective “I who translate”. It contains numerous translations of three poems (written by Robert Lowell, Frank O'Hara and Jane Kenyon). They are interpreted and compared with the original works and provided with commentary, which situates them in a broader translatological and theoretical context. The translations were made by the students of the translation speciality (Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Adam Mickiewicz Univeristy in Poznań).

Keywords: self-referentiality, metareflection, Robert Lowell, Frank O'Hara, Jane Kenyon, literary translation, poetry

| **Nota o autorze**

Agnieszka Waligóra – ur. 1995. Doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Swoją rozprawę poświęca badaniu autotematycznych wątków w najnowszej poezji polskiej. Interesuje się także studiami nad przekładem oraz filozoficznymi, teoretycznymi i emancypacyjnymi kontekstami polskiej poezji.

E-mail: ceireann@gmail.com