

CLIVE SCOTT

Przekład i przestrzenie lektury¹

1. Lektura i tłumaczenie

Spójrzmy na miasto, na przykład z wierzchołka masztu radiowego u końca głównej alei na ukos w kierunku katedry. W roku 1640 taki widok nie istniał, był jedynie możliwy, ale nawet wówczas nie obejmował XIX-wiecznego gmachu poczty i wybudowanej później remizy. Właściwie nawet w tej chwili jest fizycznie niedostępny, ponieważ nie ma masztu radiowego. W pewnym sensie istnieje, choć przy obecnym stanie rzeczy trudno się nim cieszyć. Jednak można go stworzyć. I choć nie da się go utrwalić na kliszy fotograficznej, to przecież wolno namalować. Właśnie takim możliwym widokiem na miasto jest widok z tekstu docelowego na tekst źródłowy. Nikt nie mógł go wprawdzie podziwiać lub choćby przeczuwać w czasie powstania oryginału, być może zdążył już zyskać nowe elementy architektoniczne, bądź nadal pozostaje niedostępny dla obserwatora, ale za to *istnieje* i może zostać pojęciowo skonstruowany – jak przedmiot kubistyczny.

Powyższa analogia z przekładem nie jest zupełnie trafna. Niezależnie bowiem od przyjętego punktu widzenia nie da się przecież powiedzieć prawdy o innym tekście. Uniemożliwia nam to język, który musi być posłuszny własnym nakazom, zezwalając jednocześnie na idiosynkrazje percepcji, wiedzy i upodobań tłumacza. Przekład, jak każdy akt językowy, nieuchronnie zakłada fikcjonalizację. Za ryzykowne uznałbym twierdzenie, że język mógłby powiedzieć choć część prawdy o tekście, który już istnieje (że niektóre jego fragmenty są przetłumaczalne, a inne nie). Być może jednak potrafi powiedzieć prawdę o tekście, który nie istnieje, ale może istnieć. Dla Waltera Benjamina rozwiązaniem tego odwiecznego problemu jest przeniesienie realnego tekstu źró-

¹ [Podstawa przekładu: C. Scott, *Translation and the Space of Reading*, w: *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation*, red. E. Loffredo, M. Perteghella, London 2006, s. 33–46].

dłowego / języka źródłowego (języka idealnego) w inne miejsce, w sferę potencjalności, by substytut tekstu źródłowego w dialogu z tekstem docelowym mógł wydobyć nieobecny, potencjalny tekst źródłowy². Ja proponuję przenieść w inne miejsce tekst docelowy, umieścić go w przestrzeni, którą tekst źródłowy ma dopiero zająć, lub, by pozostać przy naszej analogii, spojrzeć na tekst źródłowy z perspektywy, z której nie można go było oglądać w czasie jego powstania, w otoczeniu budynków, których jeszcze nie wybudowano i które nie zajęły jeszcze miejsca w panoramie.

Jeżeli przekład nieuchronnie zakłada fikcjonalizację, to powinien wyjść jej naprzeciw i pogodzić się z nią, przenosząc własną aktywność do przestrzeni, która istnieje o tyle, o ile *jest możliwa*, lub która mogłaby zaistnieć i być prawdziwa, gdyby zostały spełnione określone warunki prawdopodobieństwa. Innymi słowy, przekład powinien mieścić się całkowicie w obszarze warunkowości, hipotetyczności, życzeniowości, próbując przekonać, że jest *najlepszym* z możliwych rozwiązań, że gdyby było tak a tak, to byłby właśnie taki, jaki jest.

Ten proces odnajdywania możliwego stanowiska percepcyjnego w odniesieniu do tekstu źródłowego, widzenia tekstu źródłowego tu i teraz wraz z jego niezbywalnym gmachem poczty i remizą, a szczególnie widzenia niepowtarzalnej wzajemnej konfiguracji składających się nań elementów, to proces lektury. Tłumaczymy nie tyle sam tekst, co lekturę tekstu. Lekturę rozumianą nie jako „interpretacja”, lecz jako „złożony psychofizjologiczny, psychopercepcyjny proces”.

Marcel [Proust] musi przeczytać, przetłumaczyć swoje życie, żeby napisać *À la recherche du temps perdu*: „...je m’apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n’a pas, dans le sens courant, à l’inventer, puisqu’il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d’un écrivain sont ceux d’un traducteur”³ („...sposstrzegalem się, iż owej księgi zasadniczej, jedynej prawdziwej księgi, wielki pisarz nie powinien, w sensie potocznym, zmyślać, skoro istnieje ona już i tak w każdym z nas – lecz ją tłumaczyć. Obowiązkiem i zadaniem pisarza jest więc obowiązek i zadanie tłumacza”)⁴. Umiejętność tłuma-

² W. Benjamin, *The Task of the Translator*, w: *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, red. R. Schulte, J. Biguenet, Chicago 1992, s. 76–80. [Przekład polski: W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 42–68].

³ M. Proust, *À la recherche du temps perdu IV*, red. J.Y. Tadié et al., Paris 1989, s. 469.

⁴ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu: Czas odnaleziony*, tłum. T. Żeleński, Warszawa 1965, s. 268. [Wszystkie cytaty Scotta, w których autor przytacza tłumaczenia na język angielski, zostały w niniejszym przekładzie

czenia wiąże się bezpośrednio ze stanowiskiem percepcyjnym: w określonym momencie egzystencji wewnętrzny wzór życia, jego ukryte kierunki, stają się retrospektywnie widoczne i przekładalne. W przekładzie, by tak rzec, to życie nabiera sensu, a nie życiu nadaje się sens. Proust słucha tekstu swojego życia w twórczej samotności. Słucha tekstu, który przez swoją obcość może tym owocniej stać się jego własnym. Przekształca tekst, który był zakończeniem, w tekst, który jest nowym początkiem. Proust opisuje te procesy w *Journées de lecture* [*Dniach lektury*]⁵ – przedmowie do przekładu *Sesame and Lilies* [*Sezamu i lili*]⁶ [Johna] Ruskina, którego dokonał wraz z Marie Nordlinger.

Zachowajmy w pamięci trzy założenia owej przedmowy: czytanie jest stanem „où mon imagination s'exalte en se sentant plongée au sein du non-moi”⁷ („gdzie moja wyobraźnia zaczyna żyć, czując jak zanurza się w głębinie tego, co, nie jest mną samym”)⁸. Podobnie każdy tekst źródłowy chce być innym, chce zostać przetłumaczony. Lektura to nie rozmowa z pisarzem, ale komunikowanie się z samym sobą w samotności, „c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même”⁹ („co oznacza, że możemy w jej trakcie nadal rozkoszować się władzą intelektualną, jaką ma się tylko w samotności i którą rozmowa natychmiast niweczy, że możemy pozostawać pod wpływem natchnienia, czerpanego niustannie z głębi naszego umysłu”)¹⁰. Jeśli dla autora tekst jest „wnioskiem”, to dla czytelnika/tłumacza staje się ledwo „wprowadzeniem”: „Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit... la lecture est au seuil de la vie spirituelle; elle peut nous y introduire: elle ne la constitue pas”¹¹ („Bardzo trafnie czujemy, że nasza mądrość zaczyna się tam, gdzie kończy się mądrość autora [...]). Lektura znajduje się na progu życia duchowego; może

zastąpione tłumaczeniami na język polski. Jeśli nie wskazano ich adresu – tłum. T.B.T.].

⁵ [Zob. przekład polski: M. Proust, *Pamięć i styl*, wybór, oprac., wstęp M.P. Markowski, Kraków 2000].

⁶ [Zob. przekład polski W. Szukiewicza, z przedmową J. Ochorowicza, Warszawa 1900].

⁷ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve précédé de pastiches et mélanges et suivi de essais et articles*, red. P. Clarac, Y. Sandre, Paris 1971, s. 167.

⁸ M. Proust, *O czytaniu*, tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1/2, s. 117.

⁹ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, s. 174.

¹⁰ M. Proust, *O czytaniu*, s. 126.

¹¹ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, s. 176–178.

nas tam zaprowadzić: nie może nim być”¹²). Rozważania Prousta o lekturze zapowiadają Barthes’owskie rozróżnienie na teksty czytelne (*lisible*) i pisalne (*scriptible*)¹³. Czytanie jako interpretacja zachowuje *lisibilité*, czytanie jako psychofizjologiczny proces generuje *lisibilité*. Z kolei przekład usiłuje przekształcić oryginał z tekstu czytelnego w pisalny.

Pusta przestrzeń kartki wyraża samotność lektury, to wylęgarnia fikcji tłumacza w odpowiedzi na podszepty tekstu źródłowego. To przestrzeń translatorskiej wyobraźni; scena, na której tekst źródłowy zostanie wykonany, i miejsce skupienia wiązki możliwości: potencjalnych przestrzeni generowanych przez sam tekst w umyśle czytelnika/tłumacza; potencjalnych przestrzeni mentalnych czytelnika/tłumacza, który przekłada tekst źródłowy na własną samotność, wreszcie – potencjalnych przestrzeni czytelnika przekładu.

Te przestrzenie powinny zatem odznaczać się pewną elastycznością i podatnością na zmiany, podpowiadać lub akomodować inne zestawy współrzędnych, inne profile psychofizjologiczne, inne widoki obrane przez czytelników przekładu. Mogą mieć charakter kosmiczny, społeczny, psychologiczny – są dostępne dla wszystkich geometrii. Tekst, który z jednej strony wyznacza przestrzenie, a z drugiej sam się w nie wpisuje, z właściwym sobie rozplanowaniem, typografią i ażurową strukturą, nie należy do nich jednak całkowicie.

Zaczynamy właśnie od widoku na miasto; widoku, w którym nasze kąty i profile stale się zmieniają. Jak w *Le città invisibili* [*Niewidzialnych miastach*¹⁴] [Italo] Calvino, miasto jest wprawdzie jedno, ale zwielokrotnia się wraz z każdą kolejną opowieścią. To Wenecja i nie-Wenecja lub *Ville* [Arthura] Rimbauda, Paryż i nie-Paryż (Londyn) lub Londyn i nie-Londyn (Paryż).

2. *Ville* Rimbauda

Ville Rimbauda (zob. francuski oryginał i przekład filologiczny w Aneksie 1) jest właściwie opowieścią o dwóch miastach. Pierwsze, homogeniczne i doktrynerskie, ma prostą morfologię. To miasto, którego banalna architektura wygenerowała pewien typ zachowań; miasto, w którym – sądząc po nagromadzeniu

¹² M. Proust, *O czytaniu*, s. 129–131.

¹³ R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970, s. 9–12. [Odwołuję się do polskich odpowiedników terminów wprowadzonych w przekładzie: R. Barthes, *S/Z*, tłum. M.P. Markowski, M. Gołębowska, Warszawa 1999, s. 37–38].

¹⁴ [Przekład polski A. Kreisberga, Kraków 2005].

syntaktycznych konstrukcji biernych i abstrakcyjnych podmiotów – aktywność ludzka z czasem wygasła. Drugie – to miasto w mieście, które rozpostarło się za fasadami tego pierwszego lub na jego obrzeżach; inne miasto o niewyraźnych zarysach, niewidoczne z zewnątrz. Jego mieszkaniec może być pewien jedynie budynku, który został wykreowany w jego własnym wnętrzu. Mieszkanie lub willa poety – to brzmi wprawdzie jak realny zabytek architektury, ale obraz świata, jaki zakłada, jest fantazmatyczny, wyczulony na miejskie osobliwości, metaforyzujący. Podczas gdy opowieść o pierwszym mieście stanowi rodzaj przewodnikowych informacji udzielanych przez mieszkańca zdystansowanego wobec miejskiej przestrzeni życiowej, opowieść o drugim rozwija się rapsodycznie i nieregularnie. Dobiega końca nie ze względów syntaktycznych, ale z powodu retorycznego nakazu. To składnia starego Paryża, który nie ma głównej arterii (zdania nadrzędnego), gdzie rozrastające się budynki, dziedzińce, aleje, ulice nieustannie przekształcają przestrzeń, czas, moralność, percepcję.

Niejednokrotnie zwracano uwagę na związek tej prozy poetyckiej z doświadczeniami Rimbauda, Verlaine’em, Londynem w ostatnich miesiącach 1872 r. Tę hipotezę interpretacyjną miałyby potwierdzać „mon cottage” [mała willa] (Howland Street 34?), dym węglowy, odwołanie do kontynentu jako innego miejsca, Londyn jako jedyne współczesne miasto o kilkumilionowej populacji (około 3 250 000 w 1865 r.), uwaga Verlaine’a o braku pomników w Londynie w liście do Edmonda Lepelletiera (24 września 1872 r.), a przede wszystkim paralele z Verlaine’owskim opisem Londynu w *Sonnet boiteux* [*Sonecie kulejącym*]:

Ah! Vraiment, c’est triste, ah! Vraiment ça finit trop mal.
 Il n’est pas permis d’être à ce point infortuné.
 Ah! Vraiment c’est trop la mort du naïf animal
 Qui voit tout son sang couler sous son regard fané.

Londres fume et crie. Ô quelle ville de la Bible!
 Le gaz flambe et nage et les enseignes sont vermeilles.
 Et les maisons dans leur ratatinement terrible
 Épouvantent comme un sénat de petites vieilles.

Tout l’affreux passé saute, piaule, miaule et glapit
 Dans le brouillard rose et jaune et sale des Sohos
 Avec des *indeeds* et des *all right* et des *baô*s.

Non vraiment c'est trop un martyre sans espérance,
 Non vraiment cela finit trop mal, vraiment c'est triste:
 Ô le feu du ciel sur cette ville de la Bible!¹⁵.

Mój przekład Rimbaudowskiego poematu prozą to jakby widok na oryginał poprzez sonet „kulejący” Verlaine’a. Tłumaczenie to zakłada, że w utworze Rimbauda występuje wyraźna wolta („Aussi comme...”) ze znaczącą zmianą kierunku i stylu i że całość zbudowana jest według proporcji 8:6. Przejście od oktawy do sestetu przypomina sonet Baudelaire’a, o którym David Scott pisał:

W większości sonetów Baudelaire’a oktawa ma charakter opisowy, zaś sestet jest analityczny lub wizyjny. Największą wartością sestetu jest szczególnie wnikliwość – z jednej strony zdolność objaśniania lub rewizji, często ironicznej, poprzedzających go tetrastychów, z drugiej – rozwinięcie ich implikacji i ukazanie ich właściwego znaczenia. Zadaniem sestetu, podobnie jak umysłu lub ducha, jest interpretacja i scalenie surowego doświadczenia, danych empirycznych zawartych w oktawie¹⁶.

Tej przemianie fizycznego w metafizyczne towarzyszy proces rozluźniania formy. Mój sonet „kuleje” jak ten Verlaine’owski: gubi rymy jak sestet Verlaine’a. Oryginalny wiersz nieparzysty, trzynastozgłoskowiec, jest usprawiedliwieniem dla heterosylabicznego wiersza przekładu, który testuje granice tolerancji

¹⁵ [Przekład polski:

To naprawdę smutne, to naprawdę zbyt źle się kończy.
 Człowiek nie ma prawa być aż tak bardzo nieszczęśliwym.
 To jak śmierć zwierzątka naiwnego, gdy się zeń sączy
 W jego zwiędłych oczach wszystka krew strumieniem leniwym.

Londyn huczy, dymi. O cóż to za biblijne miasto!
 Gaz płonie i pławi się w ulicach szyldów czerwonych.
 A w swej pokraczności kamienice stłoczone ciasno
 Przerażają, niczym sejmik staruszek pokurczonych.

Cała straszna przeszłość podryga, piszczy, kwiczy, miałczy
 W żółtej i różowej i brudnej mgłę jakiegoś Soho
 Razem z indeed’ami i z all right’ami i wśród ho! ho!

Nie; to jest naprawdę niby męczeństwo bez nadziei,
 Nie, to się naprawdę zbyt źle kończy, to nazbyt smutne:
 Ach, ognia z niebiosów, ognia na to biblijne miasto!

P. Verlaine, *Sonet kulejący*, tłum. A. Drzewicka, w: idem, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980, s. 130–131].

¹⁶ D.H.T. Scott, *Sonnet Theory and Practice in Nineteenth-century France: Sonnets on the Sonnet*, Hull 1977, s. 47.

(petrarkowskim) rozciąga czas formy, zezwalając na wydłużenia. W zasadzie sonet kontynentalny był zawsze, przynajmniej potencjalnie, opowieścią o dwóch miastach. Oktawa z jej tradycyjnie chiastycznym, samopowielającym się układem rymów (*abba/abba*) to klasyczna architektura formy symetrycznej, statycznej i samowystarczalnej. Natomiast sestet jest strukturą dynamiczną (zwykle trzy rymy w sześciu wersach przeciwstawione są dwóm rymom w czterech wersach oktawy, w układzie, który odznacza się większą nieprzewidywalnością), niestabilną, ruchomą, asymetryczną i niepełną (rym z pierwszego tercetu musi czekać na dopełnienie w drugim tercecie). Pod względem ogólnego rozplanowania oktawa przypomina osiowe bulwary wytyczone przez Hausmana, tworzy widzialny wzór relacji przestrzennych oparty na zasadzie binarnej. Natomiast sestet ma budowę trójkową (tercety, eumenidy), która przypomina archaiczne, labiryntowe miasto ukryte za regularnymi fasadami. Meandrujące ulice i aleje wzajemnie wyłaniają się z siebie jak skomplikowany system korzeni, tworząc samowydłużające się apozycje.

Wielokrotnie zwracano uwagę na naturalny związek montażu i miejskiego krajobrazu. Montaż stanowi paradoksalną mieszaninę przypadkowych fragmentów i tendencyjnych połączeń. Nadając sonetowi postać montażu (zob. Aneks 2, Rys. 2.1), próbuję uchwycić nie tylko anarchiczną grę miejskiego spotkania i asocjacji, ale także nieodpartą potrzebę odkrywania ukrytego wzoru miasta, jego woli niedostępnej naszej wiedzy; tego, co miasto ujawnia w swojej apodyktycznej obojętności. Czytamy montaż jak przelotni mieszkańcy, przemierzając nagle kompilacje obrazów, tu i teraz w realnym czasie, który może albo odzyskać przewidywalność, albo pchnąć nas w objęcia przypadkowości. Jeżeli pozwolimy, by montaż się utrwalił, to bardziej niż jakikolwiek pojedynczy obraz przywiąże nas on do programu, propagandy, nazbyt natarczywej artykulacji znaczeń. Przelotność zakłada tryb pytający, inne perspektywy obserwacyjne i inne czytelne mapy. Montaż niesie ze sobą dokumentarność podporządkowaną oniryczności. Wszystkie przedmioty, choć autentyczne, „rzeczywiste”, raz wyrwane z rodzimego kontekstu, który określa ich użycie, zestrzaja użycie ze znaczeniem, zostają pozbawione swojego dokumentarnego charakteru. Fotografia musi istnieć w nieustannej wewnętrznej sprzeczności. Warunkiem jej efektywności w montażu jest odcięcie od macierzystego kontekstu i interpretacji w trybie rekonstrukcji, słowem: uniemożliwienie jej powrotu do mimetyczności. Nawet łatwo rozpoznawalne przedmioty muszą odbyć swoją podróż do inności. Wielokrotnie powtórzona fotografia Howland Street 34 i zamglony widok Londynu *à la* Alvin

Langdon Coburn w moim przekładzie powinny dryfować do nowych wyobrażonych miejsc, do innych rzeczywistych lub fikcyjnych miast. Elementy pozbawione kierunku, relacyjnego dystansu, skali, przestrzennej konfiguracji, rozpoczynając życie w nowej rzeczywistości, zachowują swoją indeksalność. Mogą szukać nowych odniesień, nawet jeśli te odniesienia nigdy realnie nie zaistnieją.

W montażu rozumianym jako obraz przestrzeni mentalnej mieszczanina rozgrywa się dramat czytelności. Jego źródła tkwią nie tyle w sposobie rozplanowania miasta, właściwościach jego architektury lub szczególnym rozmieszczeniu populacji, ale w asymilacyjnych zdolnościach ludzkiej świadomości. Montaż nie musi być doświadczany jako przestrzeń z perspektywą, rozplanowaniem na płaszczyźnie, określoną pozycją czytającego/patrzącego podmiotu. Umysł rozpuszcza się wówczas w obrazie miasta, zostaje przez nie zawłaszczony, staje się bezdomną pustką, jak w pierwszym mieście *Ville*. Miasto nie musi mieć swojej nazwy, status mieszczanina może być jedynie domyślnym założeniem. Ale montaż można też interpretować jako prezentację przestrzeni wielowymiarowej, która nie daje się zasymilować do żadnego pojedynczego panoramicznego widoku. Przestrzeń ta może co prawda zostać włączona do świadomości spacerowicza (*flâneur*), ale niekoniecznie przewyciężona przez tą świadomość.

3. *Antique* Rimbauda

Montaż może sprawiać wrażenie obracania przedmiotu lub przestrzeni przez sekwencję widoków. W oczywistym sensie wielokrotny przekład danego utworu jest rotacją tekstu źródłowego poprzez sekwencję potencjalnie różnomiarowych kątów, czasów i przestrzeni. Być może każdy przekład jest w swej istocie kubistyczny. Niektóre teksty, jak *Antique* Rimbauda, wydają się wprost narzucać podejście kubistyczne.

Zagadkowość *Antique* (zob. przekład filologiczny w Aneksie 1) jest pochodną dwóch podstawowych rzeczy: ogólnej „sytuacji” i ostatniego zdania. Syn Pana (satyr, faun) to posąg¹⁸ ożywiony na wzór posągu Galatei lub „une vision onirique volontaire, commandée”¹⁹ (wizja senna, zamierzona, celowo wywołana), sprytnie odwrócenie blason, które Raybaud nazywa de-reprezentacją

¹⁸ A. Rimbaud, *Illuminations*, red. A. Py, Geneva – Paris 1967, s. 99.

¹⁹ A. Rimbaud, *Une saison en enfer I „Illuminations” et autres texts (1873–1875)*, red. P. Brunel, Paris 1998, s. 193.

(*dé-représentation*)²⁰. Źródła hermafrodytyzmu (*où dort le double sexe*), od Owidiusza do [Algernona Charlesa] Swinburne'a, zostały wszechstronnie zanalizowane przez [André] Guyaux²¹. Natomiast jeżeli chodzi o ostatnie zdanie, [Pierre] Brunel twierdzi, że opisuje ono „demarche ... d'un danseur”²² (krok... tancerza), precyzyjną, wystudiowaną choreografię. [Albert] Py postrzega krok fauna jako „une marche remarquablement ralentie par la fragmentation de la perception visuelle en trois temps”²³ („chód znacznie spowolniony przez rozbitcie percepcji wzrokowej na trzy różne etapy”). Z kolei według Nicka Osmonda mamy do czynienia z precyzyjnym opisem przygotowania fauna do wykonania kroku: „napięcia mięśni prawego uda, a następnie poszczególnych etapów ruchu lewej nogi: najpierw napięcia mięśni uda, a potem oderwania całej nogi od ziemi”²⁴. Z kolei [Suzanne] Bernard i [André] Guyaux w krótkich słowach przywołują obserwację Ernesta Delahaye: „L'attention de l'observateur s'est arrêtée sur une seule partie de la première jambe, sur les deux parties de la seconde”²⁵ („Uwaga obserwatora skupia się na jednej części pierwszej nogi i na dwóch częściach drugiej”).

Z uwagi na tę percepcyjną wieloznaczność – percepcyjną raczej niż interpretacyjną – można zasadnie przyjąć ukrytą sugestię Osmonda: „Po Rimbaudzie artyści przedstawiali ludzkie ciało w formie instrumentu muzycznego (np. malarze kubitstyczni)”²⁶ (zob. Aneks 2, Rys. 2.2). To właśnie ta figura kubitstyczna ukierunkowuje moją lekturę *Antique*, określa strategię przekładu i stanowi jego ideę przewodnią. Figura graficzna ma zastępować tytuł, rywalizować z nim jako punkt odniesienia lub stanowić punkt dojścia dla tytułu rozumianego jako punkt wyjścia. Zróżnicowanie krojów pisma, tworzenie związków między poszczególnymi słowami, fonemami i grafemami mają sugerować, że słowa zostały rozmieszczone na różnych głębokościach płaskorzeźby lub wzajemnie pod różnymi kątami. Nie można tego wprawdzie nazwać pisaniem kubitstycznym, ale z pewnością wywodzi się ono z kubizmu.

Jeżeli wyróżnikiem kubizmu jest wzajemne przenikanie i nakładanie się form, jeżeli w jego płaskorzeźbie poszczególne płaszczyzny są wzajemnie nachylone, to tak samo w języku słowa

²⁰ A. Raybaud, *Fabrique d' „Illuminations”*, Paris 1989, s. 13.

²¹ A. Guyaux, *Antique et l'hermaphrodite au XIXe siècle*, w: idem, *Duplicité de Rimbaud*, Paris – Geneva 1991, s. 85–105.

²² A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, s. 193–194.

²³ A. Rimbaud, *Illuminations*, red. A. Py, Geneva – Paris 1967, s. 100.

²⁴ A. Rimbaud, *Illuminations*, red. N. Osmond, London 1976, s. 101.

²⁵ A. Rimbaud, *Oeuvres*, red. S. Bernard, A. Guyaux, Paris 2000, s. 534.

²⁶ A. Rimbaud, *Illuminations*, red. N. Osmond, s. 102.

spotykają się pod różnymi kątami, dzielą ze sobą przestrzeń, przecinają się. W samej hybrydycznej naturze prozy poetyckiej leży naruszanie granic między syntagmatycznym a paradygmatycznym, metonimicznym a metaforycznym, perceptualnym a konceptualnym (mimetycznym/kubistycznym), które wymusza dialektyczny ruch między biegunami.

Kierując się tymi założeniami, podjąłem próbę kaligramatycznego przekładu *Antique* (zob. Aneks 2, Rys. 2.3) opartego na tej samej figurze, którą wykorzystałem w poprzedniej wersji, ale też podporządkowanego następującym zasadom: a) słowa przecinają się ze sobą lub stykają przez wspólny grafem, oraz b) kształty liter sugerują części rysunku anatomicznego lub cechę fizyczną. Starłem się także, choć, jak sądzę, udało się to jedynie połowicznie, nieco zróżnicować mój styl kaligraficzny tak, by: a) różne części „ciała” miały odmienną charakterystykę grafologiczną – jedne kanciastą, „gotycką”, inne – zaokrągloną i pochyłą; b) nacisk narzędzia pisarskiego na papier był raz słaby, raz mocny. Usiłowałem stworzyć w piśmie różne style „rzeźbiarskie”, różne „odcienie” w kompozycji monochromatycznej (stąd aluzja do płaszczyznowych wariacji) i różne sposoby „cieniowania”. Najistotniejszy jest jednak fakt tworzenia rysunku bezpośrednio z języka, w którym to litery tworzą kształt, objętość, powierzchnię i przestrzenne przemieszczenie. Grafemiczne komponenty słów powinny być postrzegane jako budulec alternatywnej „składni”, która bezpośrednio kształtuje właściwe sobie sposoby postrzegania i taktylność na kartce.

Ostatni z moich przekładów *Antique* utrzymany jest w stylu Gertrudy Stein. Jej „martwe natury” z tomiku *Tender Buttons* [*Czule guziczki*²⁷] (1914) bez wątpienia wiele zawdzięczają zarówno rozmowom pisarki z Picassem, którego poznała jeszcze w roku 1905 (w 1906 namalował jej portret), jak i jej studiom nad twórczością Picassa, Cézanne’a i Braque’a. Sam tomik wywołał biegunowo przeciwstawne opinie (od konstatacji niespójności do rozpoznania ukrytych i rozproszonych treści seksualnych, gnostyckich, antypatriarchalnych, społeczno-ekonomicznych), przywodzące na myśl sprzeczne recenzje kubizmu analitycznego, o których już pisaliśmy.

Wyrażenie „w stylu Gertrudy Stein” wymaga doprecyzowania. Randa Dubnick odczytuje *The Making of Americans* [*Jak powstali Amerykanie*] w kontekście kubizmu analitycznego, podczas

²⁷ [G. Stein, *Czule guziczki*, tłum. A. Kołyszko, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9 (101), s. 94–153. Przytoczone w następnym akapicie tytuły – poza dodanym przez tłumaczkę przekładem *The Making of Americans* – także zostały zaczerpnięte z tej publikacji].

gdy *Tender Buttons* są dla niej przykładem kubizmu syntetycznego²⁸. Z kolei Marianne DeKoven odnajduje w *Tender Buttons* krzyżowanie się stylów: „*Rooms* [Pokoje], trzecia część książki, reprezentują styl przejściowy roku 1911 [...], *Objects* [Przedmioty] i *Food* [Jedzenie], pierwsza i druga część książki, rozpoczynają się w stylu przejściowym, później rozwijają się miarowo przez styl średni w kierunku skrajnego stylu 1913 r. [tj. w kierunku większej fragmentacji – C.S.]”²⁹. Proponowane przeze mnie tłumaczenie ciąży w kierunku *Rooms* z właściwą im samorozrastającą się składnią, w której znaczącą rolę odgrywa powtórzenie, chociaż, jak Stein w *Objects* i *Food*, wprowadzam umyślnie „przesłyszania” i „nieporozumienia”. Jeżeli na przykład Stein pisze „cross” zamiast „less”, „be where” zamiast „beware” lub „in specs” zamiast „inspects”, ja ścieśniam „androgyny” z „hermaphrodite” („him and Roger and the Aphrodite”), uzyskując inną, podobną (częściową) homofonię:

Being Pan's son is one being graceful and wanting to change in not
needing to want though being Pan's son is changing to graceful.

Around your brow, crooned is sung in sunlit making or flower a reds
and buries the little orbs then the precious ones moving. Seen eye
holders. Re cheeks, what is it, vine leavings, suppose it absorbing,
suppose some hollowing. On the canine no saturnine on ogle listen-
ing.

Like your torso is its being a Cythera or some stringing strumming
just so, not a not plucked but notes and notes in and out wandering
wan winsome in arms is not disagreeable.

Your heart is managed a cycling please do not please do not lower than
belly than which way to him and Roger and the Aphrodite.

Walk then at night-time in nightfall the gentle the moving this right
thigh and moving then duskily this other the other thigh just after the
darkness the right thigh the left thigh in parting the day then depart-
ing start walking this thigh moving slowly and then this other one
the other and gradually lifting starkly and darkly this left leg deftly.

Próbuję wykorzystać prozę poetycką Rimbauda jako podstawę pastiszu Gertrudy Stein. A może odwrotnie? Nie ma to większego znaczenia, dopóki pamiętamy o dwóch zasadach: a) przekład, który chce rejestrować czasowo-przestrzenne przemieszczenie tekstu źródłowego, drogę między tam i onegdaj a tu i teraz, nie-

²⁸ Zob. R. Dubnick, *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language and Cubism*, Urbana 1983.

²⁹ M. DeKoven, *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*, Madison 1983, s. 76.

uchronnie zakłada stronę trzecią (tj. mieszkańców / ich reprezentantów żyjących w międzyczasie i międzyprzestrzeni); b) przekład może świadomie uprawiać pastisz, ale nawet gdy tego nie robi, samo przyjęcie określonego stylu, rejestru, osoby zakłada pastiszowość. Dlatego musimy zapytać, co to znaczy, że przekład *jest* pastiszem. W innym miejscu dowodziłem (na przykładzie epigrafu)³⁰, że „trzeci głos” jest niezwykle korzystny. Pozwala bowiem odwrócić uwagę od bezpośredniej konfrontacji tekstu źródłowego i docelowego oraz całej wiązki zagadnień (wierność językowa, adekwatność kulturowa, kompensacja itd.), które obnażają swoją jałowość w obliczu innych spraw (jak w ogóle można było myśleć, że w grę wchodzi wyłącznie tekst źródłowy i tekst docelowy?). Teraz przekonywałbym nie tyle o przydatności trzeciego głosu, ile raczej o jego niezbywalności, zarówno z punktu widzenia historii, jak i dobrej praktyki.

4. Wnioski

Chciałbym zachęcić do takiej praktyki translatorskiej, w której tekst źródłowy jest perceptem, jaki wskutek zwielokrotnionego oglądu zostaje zredukowany do roli „ikonicznego” źródła tekstu docelowego. Tekst docelowy uzyskuje autonomię nie dzięki odejściu od oryginału, ale dzięki jego konceptualizacji, czyli obdarzeniu go potencjalnością, potraktowaniu nie jako czegoś, co da się przywrócić na podstawie tekstu docelowego, ale jako czegoś, co uzyskuje w przekładzie *przedłużenie i tylko przedłużenie*. Chcę przez to powiedzieć, że tekst źródłowy właściwie nigdy nie może się ponownie zmaterializować w swojej pierwotnej postaci. Oczywiście, nadal będzie istniał produkt, tekst docelowy, ale przekład pozostanie wyłącznie znakiem, fantomem, domniemaniem, poduszczeniem, zaproszeniem, prowokacją, przekazaniem pałeczki w sztafecie, która przenosi oryginał. Przekład przekształca tekst źródłowy z perceptu w koncept. Nie możemy zatem żądać od niego ścisłości lub wierności wobec oryginału, ale tego, by tekst źródłowy żył nadal w zmienionej postaci, w trybie ustawicznej wewnętrznej dyferencjacji i nieustannych percepcyjnych wznowień.

Thum. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz

³⁰ C. Scott, *Translating Baudelaire*, Exeter 2000, s. 133.

Aneks 1

Ville

Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une-métropole crue moderne parce que tout goût connu a été elude dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin! Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent. Aussi comme, de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon, – notre ombre des bois, notre nuit d'été! – des Erinnyes nouvelles, devant mon cottage qui est ma patrie et tout mon cœur puisque tout ici ressemble à ceci, – la Mort sans pleurs, notre active fille et servante, et un Amour désespéré, et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue.

City

I am an ephemeral and none too dissatisfied citizen of a metropolis credited with being modern, because every known style has been studiously avoided in the furnishings and exteriors of the houses, as in the city plan. Here you would be at a loss to point out any monument to past belief. Ethics and language are reduced to the barest minimum, at long last! These millions of people, who have no need to know each other, pursue their education, work, old age with so little variation that their life-span must be several times shorter than what unruly statistics tells us about continental peoples. Thus as, from my window, I can see new spectres moving forward through the thick and persistent smog – our sylvan shade, our summer night! – new Furies, passing by my cottage door, which is my homeland and my heart's content, since all here is like this, – dry-eyed Death, our ever-busy daughter and servant, a Love without hope and a fetching Crime whimpering in the street's mud.

[*Miasto*

Jestem przelotnym i nie nazbyt zgorzkniałym mieszkańcem stolicy uważanej za nowoczesną, gdyż jakkolwiek znany smak wyrugowany został z wnętrza i ścian jej domów, podobnie jak z panoramy miasta. Nie zwrócą tu waszej uwagi nawet ślady po monumentach przesądu. Moralność i język sprowadzone są do

swojego najprostszego wyrazu – nareszcie! Te miliony ludzi, którzy nie odczuwają potrzeby poznania się, podchodzą do wychowania, zawodu i starości w sposób tak podobny, że długość ich życia musi być parokrotnie krótsza niż to, co obłądna statystyka odnosi do społeczeństw kontynentu. I kiedy z mojego okna widzę nowe widma sunące przez gęsty i wieczny dym węglowy – nasz leśny cień, naszą letnią noc! – nowe Erynie, przed małą willą, która jest moją ojczyzną i sercem, bo wszystko przypomina je tutaj – Śmierć bez łez, nasza dzielna córka i służka, zrozpaczona Miłość i piękna Zbrodnia wyją w ulicznym błocie]³¹.

Antique

Gracieux fils de Pan! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent. Tachées de lies brunes, tes joues se creusent. Tes crocs luisent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton coeur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche.

Antique

Son of Pan, full of grace! Around your brow crowned with flowerets and berries your eyes, precious orbs, move. Stained with darkening wine dregs, your cheeks sink to sunken. Your sharp teeth gleam. Your torso is like a cithara, plucked notes run up and down your pale-skinned arms. Your heart beats in this belly, bed of the slumbering double sex. Walk, at night, gently moving first this thigh, this other thigh and this left leg.

[*Starożytny*

Łaskawy synu Pana! U twojego czoła w wieńcu kwiatków i jagód poruszają się twe oczy, kule drogocenne. Zapadają ci się policzki, splamione brunatnym moszczem. Błyszczą twoje kły. Twoja pierś jest jak cytra i dzwoniące odgłosy krążą w twoich jasnych ramionach. Twoje serce bije w tym brzuchu, gdzie drzemie podwójna płeć. Przechadzaj się nocą, lekko wprawiając w ruch to udo, to drugie udo, tę lewą nogę]³².

³¹ [A. Rimbaud, *Miasto*, tłum. A. Międzyrzecki, w: *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, wybór, oprac., posłowie A. Międzyrzecki, Kraków 1993, s. 223].

³² [A. Rimbaud, *Starożytny*, w: *ibidem*, s. 211].

Aneks 2



I am a
nose too
discontented, soon
displaced

Citizen of
a modern
metropolis.

Modern?
Perhaps, since no
known taste

In
furnishings,
houses, city plan,
brings solace,

Nor
monument to
irrational belief.

Morals,
language stripped
to barest basics,

And lives
so uniform that
size is more their
thief

Then on
the continent, so
say the mad
statistics.

HODZARCT
BAR

So,
as from my cottage window I can see
New spectres wading through the city's smoke,
Ureuding, thick -- our sylvan shade, our summer



Night! -- new Erinyes passing by my door,
My homeland and my whole heart's oore,
Since all here's this, - our bustling servant-daughter

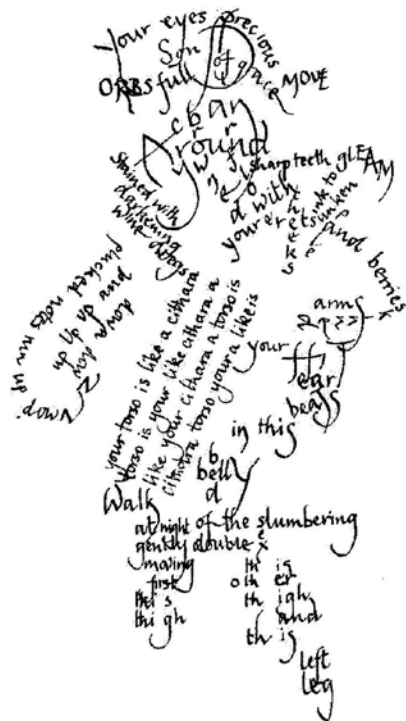
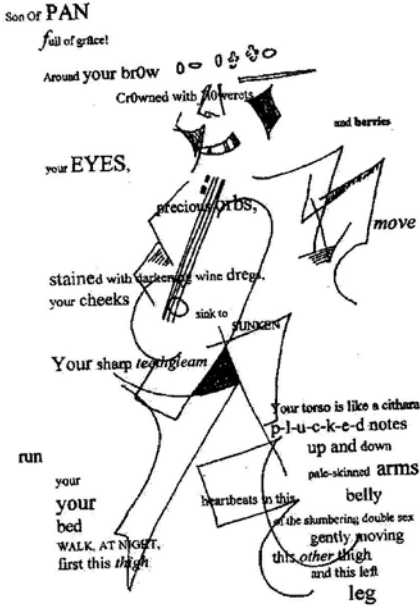
Death, dry-eyed, and Love



on wings of black despair, and Crime
printed up and whining
in the muddy street.

Rys. 2.1 Ville

Rys. 2.2 *Antique*



Rys. 2.3 *Antique*

CLIVE SCOTT

Translation and spaces of reading

The author discusses relations between the original and translation in terms of imaginary spaces. Target text is understood here as one of the possible images of the source text, from the perspective which could not be accessible to the original. In accordance with the concept presented here, artistic translation can be not so much reconstructed, as conceptually constructed, in the manner of a cubist object. Acts of creative reading are commented on by the author with examples of his own experimental translations from contemporary French poetry.

Keywords: artistic translation, experimental translation, cubism.

Clive Scott – emerytowany profesor literatury europejskiej na Wydziale Sztuk i Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Anglii Wschodniej, członek Akademii Brytyjskiej, jeden z czołowych teoretyków tzw. zwrotu twórczego w badaniach nad przekładem i tłumacz nowoczesnej poezji francuskiej. Autor rozlicznych monografii z zakresu: poetyki porównawczej (*The Poetics of French Verse: Studies in Reading*, 1998; *Channel Crossings: French and English Poetry in Dialogue 1550–2000*, 2002); eksperymentalnych praktyk przekładu artystycznego (*Translating Baudelaire*, 2000; *Translating Rimbaud's „Illuminations”*, 2006); związków literatury i fotografii (*The Spoken Image: Photography and Language*, 1999; *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*, 2007) oraz teorii przekładu literackiego (*Literary Translation and the Rediscovery of Reading*, 2012; *Translating the Perception of Text: Literary Translation and Phenomenology*, 2012).