

CEBULKI NAWLECZONE NA IGLICĘ, CZYLI CO WIDAĆ W POLSKIM PRZEKŁADZIE *NIEWIDZIALNYCH MIAST* ITALA CALVINA

Abstract

Onions Strung on the Spire, or What You Can See in the Polish Translation of Italo Calvino's *Invisible Cities*

Despite its title, *Invisible Cities* (1972) is the most visible book by Italo Calvino. Calvino included visibility in his literary testament, *Six Memos for the Next Millennium*, as one of the fundamental values of literary creation. He often emphasized the significance of visibility in his writings and pointed out its close connection with exactitude, another value that he felt important for the next millennium. Translated into Polish by Alina Kreisberg, the book was first published in 1975 and republished in 2005 and 2013. The translator, who considers the book a record of an inner journey “around one’s head”, openly admits to having modified various details of Calvino’s images, recognizing that certain terms would sound too exotic, encyclopedic and elitist in Polish. Her translations of architectural and art historical terms are particularly noteworthy, leading sometimes to a change in the style of buildings evoked by Calvino’s text. The translator’s decisions make the images of *Invisible Cities* even more surrealistic and mythical.

Keywords: Italo Calvino, visibility, reception of Italian literature in Poland, image in translation

Słowa kluczowe: Italo Calvino, wizualność, recepcja literatury włoskiej w Polsce, obraz w przekładzie

Jeden ze słynnych *Wykładów amerykańskich* Italo Calvino poświęcił kategorii wizualności (*visibilità*). W polskim przekładzie Anny Wasilewskiej wykład ten nosi tytuł *Przejrzystość* (Calvino 2009: 91–111). Wydany w 1988 roku po niespodziewanej śmierci pisarza (1985) tom zawiera teksty, które Calvino zamierzał wygłosić w roku akademickim 1985/1986 w ramach Charles Eliot Norton Poetry Lectures na Uniwersytecie Harvarda, dołączając do takich sław jak T.S. Eliot, Erwin Panofsky, Jorge Luis Borges, Northrop Frye czy Frank Stella. Koncepcja harwardzkich odczytów miała zrodzić się z wiary Calvina w przyszłość literatury – wiary niezachwianej mimo współczesnych przeobrażeń w domenie kultury związanych głównie z ekspansją technologii i środków masowego przekazu. Pisarz postanowił poświęcić te wystąpienia „przymiotom, właściwościom czy walorom literatury”, które uważał za absolutnie kluczowe i „godne polecenia” przyszłemu tysiącleciu (Calvino 2009: 9). Owe walory to – obok wspomnianej „Przejrzystości” – „Lekkość” (*Leggerezza*), „Szybkość” (*Rapidità*), „Dokładność” (*Esattezza*), „Wielorakość” (*Molteplicità*) i „Zwartość” (*Coerenza*)¹. Calvino ułożył z nich rodzaj osobistego kompendium poetyki, odwołując się do własnych lektur i praktyki pisarskiej. *Wykłady* stanowią zatem swoisty autoprzewodnik po twórczości włoskiego autora zogniskowany wokół kluczowych dla niej problemów (Asor Rosa 2007: 621).

Pisarz osobiście nadał odczytom jedynie angielski tytuł *Six Memos for the Next Millenium* (w polskim tłumaczeniu *Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*), dołączony przez jego żonę Esther jako podtytuł włoskiego wydania książki do bardziej chwytliwego określenia „wykłady amerykańskie”, którego Calvino używał w rozmowach z przyjaciółmi o tym cyklu (Calvino 2009: 6)². Mario Barenghi odnalazł w notatkach autora dwa inne prowizoryczne tytuły: *Some literary values for use in the next millenium* oraz *Six literary legacies for the incoming millenium* (Calvino 1995: II, 2965). Wszystkie te propozycje cechuje poczucie misji. Czytelnikom zwiedzionym lekkością stylu i subtelną ironią typową dla Calvina może się to wydawać paradoksalne, lecz od początku kariery pisarz traktował literaturę bardzo poważnie, jako moralne zobowiązanie oraz istotny instrument poznawczy (Asor Rosa 2007: 609–615, Belpoliti 2006: XIII). „Przypomnienia” to zatem

¹ Znana jest jedynie ogólna koncepcja tego ostatniego wykładu: Calvino zmarł nagle z powodu udaru mózgu 19 września 1985 roku.

² Pełny tytuł w języku włoskim to *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (Calvino 1995: I, 627–753).

kategorię nie tylko estetyczną, ale także etyczną (Redaelli 2016), o szczególnej wadze w poetyce pisarza i jego metarefleksji literackiej. W *Wykładach* uderza troska o ocalenie i zachowanie w przyszłości wskazanych elementów „literackiego dziedzictwa”, będących zarazem istotnymi osiągnięciami cywilizacyjnymi. Wobec wszechobecnego współcześnie zalewu obrazów zaśmiecającego i wyjaławiającego pamięć, „przejrzystość” również jest zagrożona. Calvino przestrzega przed „niebezpieczeństwem utraty jednej z podstawowych właściwości człowieka”, czyli „zdolności do wyrazistego wywoływania wizji nawet z zamkniętymi oczami, zdolności do wyczarowywania kształtów i barw z ustawionych rzędem czarnych liter na białym tle kartki papieru, zdolności «myślenia» obrazami” (Calvino 2009: 103). Problem wizualności w literaturze jest dlań ściśle związany właśnie z wyobraźnią, z owym „mentalnym kinem” (Calvino 2009: 94) wyświetlającym wewnętrzne obrazy, które są zacznym literackiej kreacji, spontanicznym i uprzednim w stosunku do słów ostatecznie narzucających obrazom własną logikę:

A zatem pierwszą rzeczą, jaka przychodzi mi do głowy, kiedy wymyślam opowiadanie, jest obraz, który z jakiegoś powodu objawia mi się jako znaczący, chociaż nie potrafiłbym przełożyć tego znaczenia na słowa ani na pojęcia. Za ledwie obraz nabiera w mojej wyobraźni wyrazistości, zaczynam przetwarzać go w opowieść, czy raczej same obrazy przetwarzają zawarte w nich możliwości. Każdy obraz generuje inne obrazy, tworząc pole analogii, symetrii, przeciwstawięń. Porządkuję nagromadzony tym sposobem materiał, nadaję sens rozwijanej historii, czy raczej staram się ustalić, które znaczenia mogą ze sobą współbrzmieć, a które współbrzmieć z sobą nie mogą, mam przy tym w głowie ogólny zarys opowieści i staram się zachować margines na alternatywne rozwiązania. Jednocześnie samo pisanie, rezultat słowny, staje się coraz bardziej znaczące, powiedziałbym, że z chwilą, kiedy zaczynam stawiać czarne znaki na białej kartce papieru, liczy się już głównie słowo pisane, najpierw jako próba oddania ekwiwalentu obrazu wizualnego, potem jako efekt harmonijnego rozwoju obranej kategorii stylu, wreszcie słowo staje się panem sytuacji (Calvino 2009: 99–100)

Istnieje obszerna literatura na temat oczywistego ciężenia całej twórczości Calvina ku wizualności, roli widzenia w jego tekstach literackich i eseistycznych, praktyki ekfrazy, pasji do sztuk pięknych, optycznych metafor, „kartograficznego oka” (m.in. Ricci 2001; Belpoliti 2006; Grundtvig, McLaughlin, Waage Petersen 2007; Modena 2011). Lene Waage Petersen, duńska badaczka i tłumaczka książek włoskiego autora, zestawia jego

w dużej mierze intuicyjny sposób rozumienia obrazu z klasyczną definicją W.J.T. Mitchella, który traktuje różne rodzaje obrazów: graficzne, optyczne, percepcyjne, mentalne i słowne, czyli metafory, funkcjonujące w różnych dyscyplinach, jako piątkę rodzeństwa (Mitchell 1986: 10). Calvinowskie ujęcie przekracza granice kategorii Mitchella, zespalaając w sobie obraz mentalny, słowny i percepcyjny (Waage Petersen 2007: 89). Waage Petersen zwraca jednak uwagę (za Mitchellem i Christopherem Collinsem) na „lęk przed ekfrazą” (*ekphrastic fear*) czy też „ikonofobie” (Collins 1991) ugruntowaną w teorii literatury, czyli na niewielkie zainteresowanie teoretyczne problemami wizualności w tekstach literackich, powodujące brak spójnych metodologicznych procedur i terminologicznej precyzji (Waage Petersen 2007: 92). Calvino próbuje przezwyciężyć ów brak – znacznie dotkliwszy w latach 80. niż obecnie, w obliczu zwrotu obrazowego w humanistyce (Zeidler-Janiszewska 2006; Kwiatkowska 2015) i intensywnego rozwoju neuronauk – sięgając po esej Jeana Starobinskiego *L’empire de l’imaginaire* o historii idei wyobraźni oraz po klasyczny naukowy bestseller Douglasa Hofstadtera *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid* (Calvino 2009: 97–99). Przede wszystkim jednak tworzy podwaliny osobistej teorii obrazu, którą zapewne warto by skonfrontować z najnowszymi osiągnięciami obrazoznawstwa i neurokognitywistyki (por. Skov, Stjernfelt, Paulson 2007).

Pewne jest, że włoski pisarz myśli o wizualności w literaturze w ścisłym powiązaniu z inną wartością wskazaną w *Wykładach amerykańskich*: „dokładnością”. Jedną z definicji tego pojęcia sformułowanych przez autora jest – obok starannie opracowanego planu dzieła i językowej precyzji opisu – „umiejętność przywoływania widzialnych obrazów, jasnych, wyrazistych, godnych zapamiętania” (Calvino 2009: 67), co jest bezpośrednim odwołaniem do renesansowej teorii emblematu Giordana Bruna (Waage Petersen 2007: 97). Poszukiwanie dokładności, obsesyjne w twórczości Calvina, polega więc na poszukiwaniu zapadających w pamięć obrazów, „rozwidlającym się” w dwóch kierunkach. Pisze autor: „Z jednej strony sprowadzam przypadkowe wydarzenia do abstrakcyjnych schematów, które pozwalają dokonywać rozmaitych operacji i dowodzić teorematów; z drugiej zaś strony staram się, by słowa z jak największą precyzją opisywały rzeczy tak, jak przedstawiają się one naszym zmysłom” (Calvino 2009: 84). Najdoskonalszym wcieleniem owej dychotomicznej poetyki obrazu, odzwierciedlającej dwoistość dróg ludzkiego poznania, a zarazem „oksymoroniczną” strukturę myślenia samego Calvina (Asor Rosa 2007: 615–620), są *Niewidzialne miasta* (1972), „najbardziejziej widzialna” (Waage Petersen 2007:

Schemat ten odczytywany poziomo od góry do dołu prezentuje linearny układ kategorii miast w poszczególnych rozdziałach (rozdział I i rozdział XI, obejmujące kąty ostre figury, zawierają po dziesięć relacji, pozostałe po pięć). Pionowe kolumny diagramu obrazują z kolei jedenaście kategorii miejskich, następujących po sobie. W schemacie nie zostały natomiast ujęte mikroopowieści ramowe, których liczba (9) dodana do liczby miast (55) daje sumę sześćdziesiąt cztery. A jest to liczba pól na szachownicy, której Kubłaj-chan, będący w książce wcieleniem analitycznego intelektu, używa jako modelu swego imperium. Marko Polo, uważny obserwator rzeczy, w miejscu, gdzie cesarz widzi abstrakcyjny porządek bieli i czerni, dostrzega detale: układ włókien kawałka hebanu, z którego wykonano czarne pola szachownicy, powiększony por, w którym gnieździła się poczwarka, ślady dłuta stolarza (Calvino 2013: 102–103).

Marco Belpoliti zestawia „oksymoroniczną” metodę opisu świata Calvina z siedemnastowiecznym malarstwem holenderskim w interpretacji Svetlany Alpers (Belpoliti 2006: 55–59). W słynnym studium *The Art of Describing* (Alpers 1983) amerykańska badaczka podkreśla dominujące w sztuce holenderskiej złotego wieku pragnienie stworzenia jak najdokładniejszego obrazu świata, związane z intensywnym rozwojem nauki, zwłaszcza optyki, w protestanckich Niderlandach oraz wprowadzeniem do edukacji ilustrowanych elementarzy (jak *Orbis sensualium pictus* Jana Ámosa Komenskiego; Alpers 1983: 93–101). Pragnienie to przejawia się zarówno w upodobaniu do niemal fotograficznego odtwarzania w malarstwie wycinków rzeczywistości, jak i w kartograficznej pasji, realizującej chęć przeniesienia świata na powierzchnię płótna lub papieru. Belpoliti sądzi, że Calvina i dawnych Holendrów łączy owo upodobanie do topologii i kartografii, do mapowania rzeczywistości, oraz maksymalne skupienie na doświadczeniu wzrokowym. Ale warto zwrócić uwagę na inną jeszcze zbieżność: głęboko zakorzenioną w kulturze nowożytnej Holandii tradycję emblematyczną (Alpers 1983: 229–233), której Calvino także czuje się spadkobiercą (Waage Petersen 2007: 97). Na typowej dla emblematu fuzji obrazu i słowa opiera się komunikacja między Markiem Polem a Kubłaj-chanem:

Nowo przybyły i całkiem nieobeznany z językami Wschodu Marko Polo mógł wypowiadać się jedynie za pomocą gestów, skoków, okrzyków zachwyty i zgrozy, zwierzęcego szczekania i pohukiwania lub za pośrednictwem przedmiotów wyciąganych kolejno z sakw (...). Po powrocie z wyznaczonych mu przez Kubłaj-łaję misji, pomysłowy cudzoziemiec improwizował pantomimy, które władca

musiał interpretować: skok ryby, wymykającej się z dzioba kormorana, aby wpaść w sieć, oznaczał jedno miasto, inne było nagim człowiekiem, który bez poparzeń przechodził przez ogień, trzecie wyobrażała czaszka ściskająca krąglą, nieskazitelnie białą perłę w zielonych od pleśni zębach (Calvino 2013: 19).

W polskiej recepcji twórczości Calvina *Niewidzialne miasta* zajmują wyjątkowe miejsce. To z pewnością najbardziej twórczo interpretowana nad Wisłą książka tego autora, o czym szczegółowo pisałam przy innej okazji (Kłos 2017). W polskim przekładzie Aliny Kreisberg *Niewidzialne miasta* ukazały się po raz pierwszy w 1975 roku, a następnie były dwukrotnie wznowiane (Calvino 2005 i Calvino 2013) i osiągnęły w Polsce – co jest dużą rzadkością w przypadku włoskiej literatury współczesnej – status pozycji klasycznej, wręcz kultowej. Odwołuje się do nich liczne grono uznanych polskich pisarzy, m.in. Magdalena Tulli (jej prozatorski debiut z 1996 roku, *Sny i kamienie*, jest wyraźnie inspirowany utworem Calvina; Tulli 1995 i Tulli 2006), Jacek Dehnel (2013), Sylwia Chutnik (2014). Nawiązują do *Niewidzialnych miast* architekci, urbaniści i urbanolodzy, aktywiści ruchów miejskich. Powstają spektakle teatralne inspirowane tym tekstem (*Kłęski w dziejach miasta i K. albo wspomnienie z miasta* z Teatru Bogusławskiego w Kaliszu w opracowaniu dramaturgicznym Agnieszki Jakimiak i reżyserii Weroniki Szczawińskiej). Od włoskiego mistrza przejęto przede wszystkim sposób rozumienia idei miasta jako miejsca, w którym nawarstwiają się i istnieją jednocześnie materialne i niematerialne jakości, przeszłość i teraźniejszość, obawy i pragnienia. Ten sposób postrzegania i opowiadania miasta (u Calvina zainspirowany klasycznym studium Josepha Rykwerta *The Idea of the Town* z 1963 roku; 2016) okazał się zadziwiająco uniwersalny, bo pozwala wyrazić skomplikowaną historię oraz współczesne bolączki polskich miast.

Skoro zatem *Niewidzialne miasta* trwale wrosły w kulturalną i społeczną debatę w Polsce, warto przyjrzeć się ich polskiemu przekładowi i zastanowić się, jaki wpływ miał jego kształt na polską recepcję książki. Najciekawszą, a zarazem najszlachetniejszą perspektywą analityczną wydaje się podążenie tropem Calvinowskich kategorii widzialności i dokładności. W opublikowanym w „Przekładaniu” esej *Moje przygody z Calvinem* (Kreisberg 2007) Alina Kreisberg opisała swoje translatorskie strategie w pracy nad przekładem książek włoskiego autora (oprócz *Niewidzialnych miast* przetłumaczyła *Palomara* – Calvino 2002, oraz *Laskorzeniolabirynt* – Calvino 2006), którego określa mianem mistrza słownej precyzji, prozy „po jubilersku oszlifowanej”, najbliższej duchowi twórczości manierystycznego

rzeźbiarza i złotnika Benvenuto Celliniego (Kreisberg 2007: 124). Przypominając o odwiecznym dylemacie tłumacza tkwiącego w zawieszaniu między kulturą wyjściową a docelową, Kreisberg wyjaśnia, że w przypadku *Niewidzialnych miast* postanowiła przyjąć etnocentryczną perspektywę zorientowaną na kulturę docelową, gdyż podróż Marca Pola to nie tyle „podróż po świecie”, ile „podróż wokół własnej czaszki”, poprzez domenę „marzeń, snów, wspomnień, pragnień i tęsknot” (Kreisberg 2007: 128), w której czytelnik powinien rozpoznać własne doświadczenie. Tłumaczka otwarcie przyznaje się do modyfikacji słownikowych wyborów Calvina, doszła bowiem do wniosku, że w języku polskim pewne terminy brzmiałyby zbyt egzotycznie czy encyklopedycznie:

Kultura włoska ma dłuższą od polskiej tradycję podróży i, dzięki kontaktom z innymi krajami, wcześniej wzbogaciła się na płaszczyźnie leksykalnej o nazwy egzotycznych desygnatów. Jednocześnie w codzienności śródziemnomorskiej nazwy niektórych realiów funkcjonują potocznie, podczas gdy w Polsce – nawet jeśli są znane – zachowują posmaczek egzotyki. W związku z tym co zrobić z takimi wyrazami jak *cerbottana* i *bifora*, które przecież mają jednakowo czy prawie jednakowo brzmiące polskie odpowiedniki, czy nawet z banalnym *gineceum* czy wręcz *oreganem*? Nie miałam żadnych wahań: bezlitośnie spolszczałam, choć znajomi architekci podkreślali z oburzeniem, że *bifora* to nie zwykłe *okno dwudzielne*, a i sama nigdy nie zastąpiłabym w sałatce pomidorowej oregano rozmarynem, co zrobiłam z całą premedytacją w tłumaczeniu. Szukałam polskiego odpowiednika wspomnień aromatów dzieciństwa, rzeczywistości wysnionej (Kreisberg 2007: 128).

Wobec takich priorytetów interpretacyjnych tłumaczki (nie zawsze konsekwentnie realizowanych: na przykład znajomo brzmiące *bordello* zastąpiono w przekładzie wyrafinowanym „zamtuzem”, Calvino 2013: 13), odczytującej książkę Calvina nie tyle jako atlas świata uchwyconego w całej jego wielorakości, ile wewnętrzny atlas „pragnień czy lęków, czy nostalgii” (Kreisberg 2007: 128), oraz nieuniknionego, czy wręcz koniecznego w przekładzie potencjału różnicy (Hermans 2009: 299–301), frapująco brzmi pytanie o widzialność i obrazy pojawiające się w tekście docelowym. Jak wizualizuje sobie *Niewidzialne miasta* polski czytelnik? Do jakiego stopnia są one inne od tych, które we własnym „mentalnym kinie” ujrzał włoski czytelnik Calvina?

Przegląd obrazów w przekładzie rozpocząć wypada od globalnej perspektywy Kubłaj-chana, czyli geometrycznej kompozycji *Niewidzialnych miast*, owej mapy świata, której polski odbiorca dzieła Calvina nie jest w stanie

ujrzeć z należytą ostrością. Chodzi o układ typograficzny wnętrza książki, w oryginalnej edycji eksponujący wyrafinowaną strukturę utworu, złożoną przez pisarza z równorzędnych modułów. Każdy moduł – kursywowany fragment metanarracji lub opis miasta – rozpoczyna się w druku od nowej strony, co stwarza wizualny ekwiwalent geograficznej przestrzeni między miastami imperium Kubłaja, którą w czytelniczej podróży przemierzyć musi odbiorca, zachęcany zresztą przez autora do pełnej dowolności w wyborze trasy lektury (Calvino 2007b: VI). Taka postać typograficzna książki nasuwa skojarzenia z atlasem imperium cesarza Tatarów (Calvino 2013: 102–103), ale też z tomem poezji, uwypuklając eksperymentalny, synkretyczny charakter gatunkowy prozy Calvina i jej liryczną genealogię (Calvino 1972: 11). W polskich wydaniach *Niewidzialnych miast* wszystkie moduły w obrębie poszczególnych rozdziałów następują po sobie w sposób ciągły. O ile w przypadku pierwszego wydania z 1975 roku w grę mogły wchodzić względy pozaredakcyjne (w centralnie regulowanej gospodarce komunistycznej wydawnictwa otrzymywały limitowane przydziały papieru na konkretne publikacje), o tyle w edycjach późniejszych, zwłaszcza w wysmakowanej graficznie edycji W.A.B. (okładkę z obwolutą i strony tytułowe zaprojektował Przemek Dębowski, jeden z polskich grafików najlepiej czujących materię książki), powtórzenie takiego układu tomu uznać należy za istotny przejaw niedowartościowania aspektu wizualności w tekście wyjściowym.

Kwestia przekładowej interpretacji ekfraz poszczególnych miast, czyli świata obserwowanego z perspektywy Marka Pola, wydaje się dużo bardziej złożona. Różnice w obrazowaniu wynikają z szeregu przyczyn, które można podzielić na kilka kategorii. Pierwsza z nich obejmuje różnice strukturalne między gramatykami włoskiego i polskiego oraz inny sposób zakodowania przestrzeni i elementów ikonicznych w metaforyce obu języków (por. Jansen 2007). Dla przezwyciężenia tych problemów tłumaczka wprowadza amplifikacje lub skróty w stosunku do tekstu wyjściowego, zmienia też szyk i relacje składniowe między elementami wypowiedzi, co nie pozostaje bez wpływu na ikoniczne komponenty tekstu. Przyjrzyjmy się szczegółom (cyfry podane w nawiasach przy cytatach w języku włoskim i polskim oznaczają numer strony odpowiednio w Calvino 2007a i Calvino 2013; w nawiasach kwadratowych podano tłumaczenie dosłowne tekstu wyjściowego; poniżej i w dalszej części tekstu pogrubieniem wyróżniono wyrażenia będące podstawą porównań – tu przyimki, wyrażenia przyimkowe i czasowniki komunikujące relacje przestrzenne):

Finalmente il viaggio conduce alla città di Tamara. Ci si addentra **per** vie fitte d'insegne che sporgono dai muri. (13)

[W końcu podróż prowadzi do miasta Tamary. Zagłębia się w nie **przez** ulice gęste od szyldów, które wystają z murów].

U kresu tej podróży człowiek dociera do miasta Tamary. Zagłębia się w ulice o ścianach gęsto najeżonych szyldami. (13)

In due modi si raggiunge Despina: **per** nave o **per** cammello. La città si presenta differente a chi viene **da terra** e a chi **dal mare**. (17)

[Na dwa sposoby dociera się do Despiny: statkiem lub wielbłądem. Miasto przedstawia się odmiennie temu, kto przybywa **od lądu**, i temu, kto **od morza**]. Do Despiny można dotrzeć na dwa sposoby: statkiem lub **na** wielbłądzie. Miasto jawi się odmiennie temu, kto **nadjeżdża od strony lądu**, i temu, kto **wpływa do niego morzem**. (15)

W przykładzie z opisu Tamary w tekście docelowym zmienia się podmiot pierwszego zdania z abstrakcyjnego (podróż) na osobowego agenta (człowiek). Dodatkowo słowo „najeżony” ma inne konotacje wizualne niż słowo „wystający” w tekście wyjściowym: pierwsze kładzie nacisk na gęstość i ostre zakończenia szyldów, drugie – po prostu na odległość od muru. W przykładzie z opisu Despiny mamy do czynienia ze znaczącym rozbudowaniem semantycznym wypowiedzi, związanym z koniecznością przetłumaczenia konstrukcji składniowej wprowadzanej przez „podwójny” zaimek względny *chi*, łączący funkcje zaimka wskazującego („ten”) i względnego („który”). Użyte w przekładzie wyrażenie „wplynąć do niego morzem” modyfikuje wyjściowe relacje przestrzenne: niweluje dystans obserwatora od Despiny i sugeruje, że port znajduje się w głębi miasta.

Różnice w językowym zakodowaniu przestrzeni wynikają również z odmiennego postrzegania kulturowego relacji geograficznych. W jednym z dialogów Marka Pola i Kubłaja pojawia się zdanie (odwołujące się do *Opisania świata* Marca Pola, z którym Calvino prowadzi nieustanny intertekstualny dialog): *Di là l'uomo si parte e cavalca tre giornate tra greco e levante...* (88), w przekładzie: „*Opuściwszy ten kraj, jedzie się przez trzy dni na południowy wschód...*” (68). *Greco* i *levante* to nazwy wiatrów: północno-wschodniego i wschodniego, jak też nazwy kierunków świata, skąd wiatry te biorą początek. Jest to etymologiczne nawiązanie do położenia geograficznego Italii i jej sąsiedztwa: *greco* wieje od strony dawnej Grecji, czyli Bizancjum, *levante* od strony Lewantu (tam, gdzie wstaje słońce: od czasownika *levare*, czyli „wzniesić, unosić się”). Jeździec porusza się więc

w kierunku wschodnim, z nieznacznym odchyleniem na północ, a więc inaczej, niż chce przekład.

Konotacje wizualne wyrażeń idiomatycznych, poprawnie przetłumaczonych, w tekście docelowym również muszą się zmienić:

I compagni (...) giurano d'aver visto (...) una sola **donna-cannone** farsi vento sulla piattaforma d'un vagone. (19)

Moi towarzysze podróży (...) zaklinają się, że widzieli (...) tylko jedną **zwalistą babę**, wachlującą się na pomoście wagonu. (17)

Ogni mattina la popolazione (...) indossa vestaglie **nuove fiammanti** (...). (113)

Co rano ludność (...) wkłada **nowiuteńkie szlafroki** (...). (89)

Donna-cannone to dosłownie „kobieta-armata”, w drugim przykładzie natomiast *nuovo fiammante* to dosłownie rzecz „płonąca” nowością.

Theo Hermans w znanym studium podkreśla, że „tekst przekładu, który widzimy na stronie książki, jest wynikiem serii wyborów wskazujących na swoje alternatywy: na wielki wirtualny zasób możliwości niewybranych, odrzuconych, ale potencjalnie cennych” (Hermans 2009: 301). W przypadku wyrazów o szerokim polu semantycznym tłumacz często jest zmuszony wskazać w języku docelowym jedno ze znaczeń, wykluczające inne. Niewątpliwa trudność w przekładzie *Niewidzialnych miast* polega na braku realnie istniejącego desygnatu ekfrazy, uniemożliwiający skonfrontowanie tekstu z obrazem: miasta Calvina zarazem istnieją i nie istnieją, są rzeczywiste (w tekście znajdziemy między innymi ekfrazy architektury Wenecji czy Spiralnego Meczetu w irackim mieście Samarra) i fantastyczne. Kreisberg dokonuje więc wyboru znaczenia, bazując na własnej wyobraźni i wiedzy. Jej propozycje, poza arbitralnymi „spolszczeniami”, mieszczą się z reguły w polu semantycznym wyrazów włoskich, ale ze względu na konieczność jego zawężenia do jednego desygnatu w języku polskim modyfikują w sposób nieunikniony obraz ewokowany przez tekst wyjściowy. Oto trzy przykłady:

Gli dei della città, secondo alcuni, abitano nella profondità, nel lago nero che nutre le **vene** sotterranee. (20)

Zdaniem jednych, bogowie miasta żyją w głębinach, w czarnym jeziorze, które zasila podziemne **nurty**. (18)

Forse l'impero (...) non è altro che uno zodiaco di **fantasmi** della mente. (22)

Może cesarstwo (...) jest tylko zodiakiem **urojeń** umysłu. (20)

Talvolta città diverse si succedono sopra lo stesso suolo e sotto lo stesso nome, (...) **incomunicabili tra loro.** (29)

Czasem różne miasta następują po sobie w tym samym miejscu i pod tą samą nazwą, (...) **pozbawione punktów stycznych.** (26)

W pierwszym z nich pojawia się słowo *vena*, oznaczające żyłę – zarówno żyłę wodną, jak i naczynie krwionośne, co znakomicie wpisuje się w metaforykę Calvina, opisującego swe miasta jak żywe organizmy. *Fantasma* z drugiego przykładu to „urojenie”, ale również „duch, upiór” czy „fantazja”. W trzecim przykładzie *incomunicabile* odnosi się tak do braku kontaktu w sensie wizualnym i fizycznym, jak również do braku komunikacji werbalnej czy duchowej. W Calvinowskiej Maurilii chodzi o nieciągną historię niepodobnych do siebie miast, a zatem o oba rodzaje nieprzystawalności.

Zdarzają się też sytuacje odwrotne. Za ilustrację niech posłuży nazwa jednej z miejskich kategorii Calvina, *Le città sottili*, w przekładzie: „zwiewne miasta”. Miasta te inspirowane są rzeźbami Fausta Melottiego, klasyka włoskiej sztuki abstrakcyjnej (Barengi 2002): uformowane z długich cienkich elementów, tworzące lekkie, choć solidne ażurowe struktury (jak wzniesiona na wysokich palach Zenobia lub Izaura – „miasto tysiąca studni”). Słowo „zwiewne” rozbudowuje pole semantyczne włoskiego słowa *sottile* („cienki, lekki, subtelny, wyrafinowany, słaby”) o dodatkowe, sugestywne wizualnie zakresy: „łatwo poruszający się w powietrzu” i „dający się łatwo zwiać”.

Interesująca jest analiza tych wyborów leksykalnych tłumaczki, które określają materialne elementy świata przedstawionego. „Zwrot ku rzeczom” w teorii i historii przekładu zdaje się perspektywą oczywistą, choć dotychczas ewidentnie niedocenianą. Ludzka egzystencja jest bowiem nierozdzielnie związana z rzeczami i przedmiotami, „od zawsze (...) włączonymi w nasze codzienne poczynania” (Olsen 2013: 22), które wpływają na jej kształt. Jak podkreśla Elaine Freedgood, rzeczy w tekstach literackich, niezależnie od ewentualnych znaczeń metaforycznych i symbolicznych, skrywają w sobie „całe archiwa krytyczne wiedzy kulturowej” (Freedgood 2009: 114). W przekładowym transferze dostosowywane są do materialnych zasobów kultury docelowej lub – zachowane w pierwotnej formie – wzmacniają egzotyzację przekładu. Przyglądanie się transformacjom, jakie przechodzą rzeczy w tłumaczeniu, jest przyglądaniem się kulturze docelowej, jej przemianom i otwarciu na inność. Dość wspomnieć zastąpienie

oregano w opisie miasta Anastazji, gdzie podróżny powinien „zachwalać smak mięsa bażanta złocistego, pieczonego tutaj na ogniu z suchych drzew czereśniowych i posypanego obficie **rozmarynem**” (Calvino 2013: 11–12; oryg. *lodare la carne del fagiano dorato che qui si cucina sulla fiamma di legno di ciliegio stagionato e si cosparge con molto origano*, Calvino 2007a: 12). W tym krótkim fragmencie, o silnym synestetycznym oddziaływaniu, rzeczywiście zawiera się całe archiwum wiedzy kulturowej. Po włosku *ciliegio* oznacza zarówno drzewo wiśniowe, jak i czereśniowe – rozróżnienie między nimi nie utrzymało się w języku. Bażant złocisty, podobnie jak występujący w Polsce bażant zwyczajny, od którego znacząco różni się upierzeniem, pochodzi z Chin. Został wprowadzony do ekosystemów niektórych krajów zachodniej Europy (np. na południu Włoch), ale w naszym kraju jest ptakiem egzotycznym. I oregano: o ile w Polsce lat 70., oddzielonej od Włoch żelazną kurtyną, mogło uchodzić za roślinę egzotyczną, obecnie – dzięki ogromnej popularności kuchni śródziemnomorskiej wśród Polaków i masowej turystyce wakacyjnej – należy do najpopularniejszych przypraw. Udomawiająca zamiana, która w komunistycznej Polsce mogła się wydawać konieczna, w warunkach zglobalizowanej wymiany towarowej w XXI wieku straciła uzasadnienie. Podobnie z dzisiejszej perspektywy odczuwamy na przykład zastąpienie kwiatu hibiskusa (*fiore dell'ibisco*, 13) kwiatem chińskiej róży (12). Pewne kulturowe trendy nie ulegają jednak zmianie: *fiasco spagliato* (114) z zaśmieconej Leonii, czyli butelkę po winie w specjalnym słomianym oplocie (tu uszkodzonym lub zerwanym) walającą się wśród odpadków, Kreisberg zastępuje w przekładzie „nadłuczoną flaszką” (91), która przywodzi na myśl słowiańskie upodobanie do wysokoprocentowych alkoholi i wciąż jest częstą pozostałością po ich ulicznej konsumpcji.

Na szczególną uwagę w tłumaczeniu *Niewidzialnych miast* zasługuje kwestia przekładowej interpretacji terminów architektonicznych i historyczno-artystycznych. Jak już wspomniano, Kreisberg traktuje je z „bezlitosną” swobodą, zaliczając do technicyzmów utrudniających odbiór tekstu. Dowolność w tłumaczeniu specjalistycznej terminologii pociąga jednak za sobą modyfikacje Calvinowskich obrazów (np. w opisie Diomiry [8] brakuje „ulic wyłożonych cynowymi płytami”, *vie lastricate in stagno* [7]), a niekiedy oddziałuje na wymowę całych scen. W „kursywie” zamykającej pierwszy rozdział książki, cytowanej częściowo powyżej, w tekście wyjściowym mowa jest o *emblem*, czyli o emblematkach, które w tekście docelowym stają się „symbolami”:

*Ma, palese o oscuro che fosse, tutto quel che Marco mostrava aveva il potere degli **emblem**i, che una volta visti non si possono dimenticare né confondere.*

(...)

*Eppure ogni notizia su di un luogo richiamava alla mente dell'imperatore quel primo gesto o oggetto con cui il luogo era stato designato da Marco. Il nuovo dato riceveva un senso da quell'**emblem**a e insieme aggiungeva all'**emblem**a un nuovo senso. (22)*

*Ale wszystko, co pokazywał Marko, czy oczywiste, czy niezrozumiałe, miało moc **symboli**, które raz ujrane, nie mogą ulec zapomnieniu czy przemieszaniu.*

(...)

*A jednak każda wiadomość o jakimś miejscu przywodziła cesarzowi na myśl ów pierwszy gest czy przedmiot, jakim oznaczył je Marko. Nowe dane przejmowały znaczenie owego **symbolu**, a zarazem przydawały **symbolowi** nowego znaczenia. (19–20)*

Naturalnie, pole semantyczne włoskiego słowa *emblem*a obejmuje również ogólne pojęcie symbolu, ale istnieje wiele wspomnianych wyżej przesłanek w samych *Niewidzialnych miastach* i *Wykładach amerykańskich*, aby w tym miejscu traktować *emblem*a jako ważne odwołanie intertekstualne do nowożytnej tradycji emblematów i książek emblematycznych.

Zmiany lub parafrazowanie terminów specjalistycznych prowadzą niekiedy do zatarcia lub modyfikacji cech stylowych opisywanych budowli. We wspomnianej już Diospinie:

[Il marinaio] si vede in testa a una lunga carovana che lo porta via dal deserto del mare, verso oasi d'acqua dolce all'ombra seghettata delle palme, **verso palazzi dalle spesse mura di calce**, dai cortili di piastrelle su cui ballano scalze le danzatrici (...). (17–18)

[Marynarz] już widzi siebie na czele długiej karawany, która unosi go z pustyni morza ku oazie ze słodką wodą w pierzastym cieniu palm, **ku pałacom o grubych wapiennych murach** i dziedzińcach wykładanych mozaiką, po której tańczą bosonogie tancerki. (16)

Tekst wyjściowy ewokuje „pałace o grubych murach **pobielonych wapieniem**”, w domyśle: o jednolitej pokrytej tynkiem strukturze, typowe na przykład dla architektury orientalnej. W przekładzie mowa jest o „grubych wapiennych murach”, które historyk sztuki wyobrazi sobie jako mur z wapiennych bloków lub kamieni, znany między innymi ze średniowiecznej architektury Krakowa. Naturalnie, w *Niewidzialnych miastach* wszystko jest możliwe – Calvino powołuje przecież do życia miasto-pajęczynę czy miasto

składające się wyłącznie z instalacji wodno-kanalizacyjnej. W „mentalnym kinie” da się bez trudu zwizualizować mur z kawałków litej skały wapiennej pośród piasków pustyni. Od wyborów tłumaczki zależy jednak, czy to, co ujrzymy, będzie realistyczną czy fantastyczną wizją architektoniczną. *Finestra a bifora* z opisu Filidy odsyła do architektury średniowiecznej, a zastępujące ją w przekładzie okno dwudzielne – do współczesnego budownictwa. W spójnym stylowo obrazie miasta, przywodzącego na myśl Wenecję, „okno dwudzielne” jest jak nowoczesne okno w elewacji zabytkowego budynku (obraz znany dobrze z polskich miast), wstawione wbrew zaleceniom konserwatora zabytków:

Giunto a Fillide, ti compiaci d’osservare quanti ponti diversi uno dall’altro attraversano i canali: **ponti a schiena d’asino**, coperti, su pilastri, su barche, sospesi, con i parapetti traforati; quante varietà di **finestre** s’affacciano sulle vie: **a bifora**, moresche, lanceolate, a sesto acuto, sormontate da lunette o da rosoni; quante specie di pavimenti coprano il suolo: a ciottoli, a lastroni, d’imbrecciata, a **piastrelle bianche e blu**. (91)

Przybywszy do Filidy, z upodobaniem przyglądasz się, ile najprzeróżniejszych mostów łączy brzegi kanałów: mosty wsparte na filarach, ułożone na łodziach, mosty o ażurowych balustradach, **wygięte lukowato**, przykryte daszkiem, wiszące; jak różnorodne okna wychodzą na ulicę: **okna dwudzielne**, mauretańskie, lancetowate, ostrołukowe, zwieńczone lunetami lub rozetami; ile rodzajów nawierzchni pokrywa ziemię: z kamyków, płyt, żwiru, **kafelków białych lub niebieskich**. (70–71)

W opisie Filidy tłumaczenie zmienia kolejność i modyfikuje charakter pojawiających się obrazów (konkretny kształt mostu opartego na łuku w ośli grzbiet, *a schiena d’asino*, w przekładzie staje się zaledwie „wygiętym lukowato” mostem; *piastrelle* to płytki z różnych materiałów, niekoniecznie ceramiczne, ale z pewnością tworzą inny układ kolorystyczny w tekście wyjściowym i docelowym: w pierwszym białe i niebieskie elementy są przemieszane, drugi sugeruje oddzielne pojawianie się obu kolorów w przestrzeni miasta). Tłumaczka mierzy się też z metaforycznymi zabiegami Calvina, który terminologię architektoniczną, w języku włoskim bazującą na słownictwie codziennym, traktuje jako punkt wyjścia do gier leksykalnych:

In ogni suo punto la città offre sorprese alla vista: un cespo di capperi che sporge dalle mura della fortezza, le statue di tre regine su una mensola, **una cupola a cipolla con tre cipolline infilate sulla guglia**.

W każdym punkcie miasto gotuje niespodzianki dla oczu: krzak kaparów, który wychyla się z murów fortecy, posągi trzech królowych na konsoli, **cebulasta kopuła z trzema mniejszymi cebulkami nawleczonymi na iglicę.** (71)

Alina Kreisberg tłumaczy ten fragment dosłownie, co dodatkowo metaforyzuje opis budowli, przydaje jej wręcz fantastyczności. Tymczasem jest to najpewniej ekfrazja kopuły weneckiej bazyliki św. Marka, zwieńczonych latarniami z cebulastymi trzykondygnacyjnymi hełmami. W podobny sposób Calvino bawi się terminologią w opisie Izydory, zestawiając techniczne wyrażenie *scale a chiocciola* (dosłownie: schody w kształcie muszli ślimaka), oznaczające spiralną klatkę schodową, z jego etymologicznym źródłem:

Finalmente giunge a Isidora, città dove i palazzi hanno **scale a chiocciola incrostate di chiocciole marine**, dove si fabbricano a regola d'arte cannocchiali e violini. (8)

Wreszcie dociera do Izydory, miasta, gdzie pałace mają **kręte jak muszla ślimaka schody, wysadzone morskimi muszlami**, gdzie rzemieślnicy celują w wyrobienie lunet i skrzypiec. (9)

Niewidzialne miasta w polskim przekładzie różnią się zatem w nieunikniony sposób od miast Calvina. Niekiedy są bardziej surrealistyczne i baśniowe, niekiedy bardziej realistyczne i uporządkowane. Wizualność tekstu i precyzja w oddaniu Calvinowskich obrazów nie stanowi, z wielu przyczyn, priorytetu tłumaczki; na aspektach obrazowych nie koncentruje się też recepcja *Niewidzialnych miast* w Polsce. Odwrotnie niż w praktyce twórczej samego Calvina, absolutny prymat w polskich interpretacjach książki zyskuje „rezultat słowny”. Obraz ma wobec niego wartość podrzędną, stając się zakładnikiem gramatyki, uwarunkowań kulturowych i estetycznych.

Bibliografia

- Alpers S. 1983. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago Press.
- Asor Rosa A. 2007. *Lezioni americane di Italo Calvino*, w: A. Asor Rosa (red.), *Letteratura italiana, t. 17: Il secondo Novecento. Le opere dal 1962 ai giorni nostri*, Torino: Einaudi, s. 605–677.
- Barenghi M. 2002. *Gli abbozzi dell'indice. Quattro fogli dall'archivio di Calvino*, w: M. Barenghi, G. Canova, B. Falcetto (red.), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Milano: Mondadori, s. 74–95.

- Belpoliti M. 2006. *L'occhio di Calvino: nuova edizione ampliata*, Torino: Einaudi.
- Calvino I. 1972. *Nel regno di Calvina*, „L'Espresso” 45, s. 11.
- 1975. *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Warszawa: Czytelnik.
- 1995. *Saggi (1945–1985)*, red. M. Barenghi, Milano: Mondadori.
- 2002. *Palomar*, przeł. A. Kreisberg, Kraków: Collegium Columbinum.
- 2005. *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Kraków: Collegium Columbinum.
- 2006. *Laskorzeniolabirynt*, przeł. A. Kreisberg, Kraków: Collegium Columbinum.
- 2007a. *Le città invisibili*, Milano: Mondadori.
- 2007b. *Presentazione*, w: I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano: Mondadori, s. I–XI.
- 2009. *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa: Czuły barbarzyńca.
- 2013. *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Warszawa: W.A.B.
- Chutnik S. 2014. *Zabawy w pamięć i genderowy model miasta. Próba konceptualizacji praktycznej*, „Teksty Drugie” 6, s. 116–128.
- Collins C. 1991. *Reading the Written Image: Verbal Play, Interpretation, and the Roots of Iconophobia*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- Dehnel J. 2013. *Książka widmo*, „Tygodnik Powszechny” 38, dodatek: „Książki w Tygodniku”, s. 10.
- Freedgood E. 2009. *Czytając rzeczy*, „Pamiętnik Literacki” 100(4), s. 113–135.
- Grundtvig B., McLaughlin M., Waage Petersen L. (red.). 2007. *Image, Eye and Art in Calvino. Writing Visibility*, London: Legenda.
- Hermans T. 2009. *Przekład, zadrażnienie, rezonans*, przeł. M. Heydel, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, s. 299–311.
- Jansen H. 2007. *Recreating Visibility in Literary Translation. How to Code Space in Italian and in Danish*, w: B. Grundtvig, M. McLaughlin, L. Waage Petersen (red.), *Image, Eye and Art in Calvino. Writing Visibility*, London: Legenda, s. 76–88.
- Kłós, A. 2017. *Niewidzialne miasta Itala Calvina i ich polska recepcja. Między literaturą, architekturą a studiami miejskimi*, w: *Literatura a architektura*, red. T. Szybisty, J. Godlewicz-Adamiec, Kraków–Warszawa: Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN – Uniwersytet Warszawski, s. 315–330.
- Kreisberg A. 2007. *Moje przygody z Calvinem*, „Przekładaniec” 17, s. 124–131.
- Kwiatkowska E. 2015. *Czym jest obraz? Uwagi na marginesie antologii tekstów Gottfrieda Boehma*, „Prace Kulturoznawcze” XVIII, s. 249–257.
- Mitchell W.J.T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Modena L. 2011. *Italo Calvino's Architecture of Lightness: the Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis*, New York – London: Routledge.
- Olsen B. 2013. *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, Warszawa: IBL PAN Wydawnictwo.
- Redaelli S. 2016. *Sopra-vivere nell'inferno: una eredità calviniana*, „Italice Wratislaviensia” 7, s. 163–176.
- Ricci F. 2001. *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, Toronto: University of Toronto Press.

- Rykwert J. 2016. *Idea miasta. Antropologia formy miasta w Rzymie, w Italii i w świecie starożytnym*, przeł. T. Wujewski, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Skov M., Stjernfelt F., Paulson O.B. 2007. *Language and the Brain's „Mental Cinema”*, w: B. Grundtvig, M. McLaughlin, L. Waage Petersen (red.), *Image, Eye and Art in Calvino. Writing Visibility*, London: Legenda, s. 185–199.
- Tulli M. 2006. *Do lustra*, „Lampa” 5, s. 26.
- 1995. *Sny i kamienie*, Warszawa: Open.
- Waage Petersen L. 2007. *The Significance of Visibility: Interpreting the Image in Calvino*, w: B. Grundtvig, M. McLaughlin, L. Waage Petersen (red.), *Image, Eye and Art in Calvino. Writing Visibility*, London: Legenda, s. 89–105.
- Zancan M. 2007. *Le città invisibili di Italo Calvino*, w: A. Asor Rosa (red.), *Letteratura italiana, t. 17: Il secondo Novecento. Le opere dal 1962 ai giorni nostri*, Torino: Einaudi, s. 369–446.
- Zeidler-Janiszewska A. 2006. *O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs” 4, s. 150–159.