

JERZY JARNIEWICZ

 <https://orcid.org/0000-0003-2106-4030>

Uniwersytet Łódzki

jerzy.jarniewicz@uni.lodz.pl

TŁUMACZ JAKO PROBLEM POEZJI KONKRETNEJ

Abstract

Translator as the Problem of Concrete Poetry

Among various forms of concrete poetry, I have identified two main types. The first one, which was born as an attempt to transgress national languages and create a universal code, by its very definition questions the sense of translation. Yet it does not nullify it, concrete poetry of this type still needs translators as “conveyers”, who select poems and anchor them into new cultural contexts. Since the shape of the poem remains mostly intact, translation is no longer an interlingual activity, but an intercultural one. In the case of the second type of concrete poetry, which I call paronomastic and which due to its metalinguistic complexity renders the poems untranslatable, translators can be redefined as “exegetes”, offering descriptions and interpretations of the poems. The article discusses in detail selected examples of the two types of concrete poetry in translation, demonstrating the variety of the translator’s tasks.

Keywords: literary translation, translation studies, concrete poetry, twentieth-century literature

Słowa kluczowe: przekład literacki, przekładoznawstwo, poezja konkretna, literatura XX wieku

Poezja konkretna – nie jako zjawisko, bo ono istniało zapewne, od kiedy istnieje poezja, ale jako samoświadomy, zorganizowany nurt – zrodziła się w latach 50. ubiegłego wieku, a swój rozkwit przeżywała w czasach

kulturowej i politycznej kontestacji następnego dziesięciolecia¹. Nie bez powodu stało się to po drugiej wojnie światowej. Jednym ze skutków tego doświadczenia była bowiem potrzeba krytycznego rozpoznania jej przyczyn. Na odpowiadający za nie nacjonalizm i będący jego skrajną odmianą antysemityzm artyści zareagowali rozmaicie, między innymi utopijną być może wizją języka, który zamiast dzielić i wykluczać, będzie łączył, istniejąc ponad narodowymi podziałami. Dużo wcześniejszą próbą stworzenia takiego uniwersalnego języka było zaprojektowane przez Ludwika Zamenhoffa esperanto, które jednak, jako twór powołany do życia arbitralnym *fiat*, pozostało jedynie świadectwem szlachetnego idealizmu jego twórcy. Dlatego też poezję konkretną, która do podobnej próby wróciła, gotów jestem nazwać poetyckim esperanto XX wieku.

Nic dziwnego, że nurt ten miał charakter międzynarodowy, a międzynarodowość była jego cechą definicyjną. Jak żadne inne zjawisko literackie czy paraliterackie czasów współczesnych łączył on grupy twórców i poetów z odległych geograficznie krajów. Uczestniczyli w nim, współpracując z sobą i utrzymując kontakty osobiste, twórcy z tak prężnych ośrodków poezji konkretnej jak Brazylia, Szkocja, Czechosłowacja, Francja, Szwecja, Serbia, Włochy i kraje niemieckojęzyczne. Miał on także charakter polityczny, łącząc twórców o lewicowych, czasem radykalnie lewicowych, przekonaniach. Gotów jestem sformułować tezę, że to powstałej ponad pół wieku temu poezji konkretnej przysługuje miano „ostatniej awangardy”, sięgającej korzeniami do modernistycznego eksperymentu, ale też otwartej na powojenną sytuację historyczną. Jej utopijny i rewolucyjny charakter pozwala nie tylko plasować ją obok tak różnych nurtów modernizmu jak konstruktywizm, futurizm, dadaizm, ale też widzieć w niej ich ideową spadkobierczynię.

O utopijnym projekcie stworzenia sztuki, której język byłby ponadnarodowy, konkretyści wypowiadali się niejednokrotnie. Jedno z rozwiązań tego zadania, odwołujące się do potencjału rzeczywistości materialnej, przedstawił kataloński poeta Joan Brossa. Przyznał: „Chciałbym pisać wiersze, które nie tworzyłyby / języka ale go unieważniały” (Brossa 2008)², po czym zaczął tworzyć wiersze z przedmiotów, na przykład z liści, rękawiczek, szminki

¹ Recenzent zwrócił uwagę na jej związek z „przedwojenną awangardą o nastawieniu konstruktywistycznym i internacjonalistycznym”, przypominając jednocześnie, że pierwszy przypadek użycia terminu „konkretyści” notuje się na 1924 rok („Pierwsza dyskusyjna wystawa stowarzyszenia aktywnej sztuki rewolucyjnej” w moskiewskiej uczelni WChUTEMAS).

² Cytaty z przekładu Marcina Kurka *Wszeswiat Brossy*, dołączonego do hiszpańskiej edycji, s. 19.

do ust. Ugo Carrega, przedstawiciel Nuova Scrittura, szedł tym samym tropem: „Wszystko jest językiem. Dlatego nie rozumiem, dlaczego poezja musi ciągle posługiwać się jedynie słowami. Kamyk jest słowem” (Brossa 2008: 15). Twórcy spacjiżmu natomiast, pochodzący nie tylko z różnych krajów, ale i odmiennych kultur, Japończyk Seiichi Niikuni i Francuz Pierre Garnier, poszli inną, „esperantystyczną” i politycznie naznaczoną drogą. Swoje *Stanowisko* zaczynają, symptomatycznie, od mocnego stwierdzenia, będącego czymś więcej niż konstatacją faktu: „Naród to już tylko folklor: poeta musi ekspatriować języki”, by po chwili oświadczyć, że tak rozumiana „aktywność poety łączy się z aktywnością uczonego w odkrywaniu estetyki i języka wspólnego dla całej ludzkości”. Zakreśliwszy w ten sposób kontekst polityczny swojej działalności, spacjiści definiują własne cele, w tym „przejsie od języków narodowych do języka ponadnarodowego i dzieł już nie przetłumaczalnych, a przekazywalnych w jak najszerszym zasięgu lingwistycznym” (Niikuni, Garnier 2006: 301–303). Zwracam uwagę: dzieł już nie przetłumaczalnych, a przekazywalnych.

To stwierdzenia o zasadniczym znaczeniu dla każdego, kto stawia pytanie o swoistość przekładu poezji konkretnej, w tym o możliwość jej przekładalności. Takie pytania zadawało sobie jak do tej pory niewielu polskich badaczy, zrobił to przed laty Julian Kornhauser (Kornhauser 1983: 159–170), problemem zajęła się w swojej angielskojęzycznej pracy Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz (Brzostowska-Tereszkiewicz 2016: 160–184), a ostatnio do problemu wrócił i spróbował go uporządkować Jakub Kornhauser (Kornhauser 2017: 93–114). Jeśli celem poezji konkretnej, tak jak w przypadku odmiany reprezentowanej przez obu sygnatariuszy *Stanowiska*, jest stworzenie języka ponadnarodowego, „wspólnego dla całej ludzkości”, to poezja ta z definicji będzie dziełem „nieprzetłumaczalnym”, bo przekład, jego potrzebę, negującym. To wizja powrotu do czasów sprzed wieży Babel, gdy ludzkość nie znała profesji tłumacza, bo taka profesja nie była potrzebna. Z takiego stanowiska wynikać będą określone strategie twórcze poetów, a w szczególności nowe podejście do języka poezji. Język ponadnarodowy jest nieprzekładalny, bo przekładu nie potrzebuje, ale możemy tę tezę odwrócić: język niepotrzebujący przekładu będzie z definicji językiem ponadnarodowym, a dzieła w nim powstałe – dziełami „wspólnymi dla całej ludzkości”. Tak wolę sformułować tę tezę, gdyż w tej „odwróconej” postaci ujawnia się, bardziej nawet niż w *Stanowisku* obu spacjiistów, powiązanie twórczości konkretystycznej z kwestią przekładu. Dlatego postawiłbym też tezę silniejszą, że to nie poezja konkretna jest problemem

tłumaczy, ale tłumacz jest problemem poezji konkretnej. W tym sensie, że to poezja konkretna, a więc tworzona w wyznaczonym jako ideał języku niepotrzebującym przekładu, zadaje pytanie o rolę tłumacza w nowej (wielo) kulturowej rzeczywistości, o jego funkcję w kulturze przekraczającej czy unieważniającej granice narodowe.

Tak więc przekład, jego (nie)możliwość i (nie)konieczność, wchodzi w skład ideowych założeń poezji konkretnej (w jednej, najbardziej prototypowej z jej odmian). Jej się nie przekłada, można ją, by raz jeszcze odwołać się do terminu spacialistów, **przekazać**, w sensie jak najbardziej fizycznym, tak jak przekazuje się (a nie przekłada) akwarelę czy figurkę z brązu. To ostatnie zdanie powinno być jednak zapisane inaczej, w *futurum* albo w trybie warunkowym, gdyż Niikuni i Garnier formułują postulat, wyznaczają przyszłościowy ideał poezji znoszącej konieczność przekładu, który to ideał może okazać się nieosiągalny. Stąd też zaznaczona w *Stanowisku* zdroworozsądkowa modyfikacja biorąca tę możliwość pod uwagę i ograniczająca utopijne aspiracje poetów: chodzi o dzieła przekazywalne „w **jak najszerszym zasięgu** lingwistycznym”, nie ma tu mowy o zasięgu „nieograniczonym” czy „dowolnym”. Pada sygnał, że ten ideał języka wspólnego dla całej ludzkości może trzeba będzie zawęzić do tego, co da się z językową rzeczywistością wynegocjować. I że, być może, całkiem od wielojęzyczności (a więc i od potrzeby przekładu) uwolnić się nie będzie można.

Język, który obywateli się bez tłumacza, bo jest zrozumiały dla każdego, a który mogą w swoich wierszach powołać do życia poeci konkretni, to (a) język, którego znaki zostaną pozbawione językowego i semantycznego waloru: zamienią się w przedmioty; (b) język sprowadzony do znaków (możliwie) uniwersalnych, nieprzypisanych żadnemu konkretnemu językowi, na przykład do interpunkcji lub cyfr; (c) język sprowadzony do jednostek mniejszych niż słowo, a więc pozbawionych znaczenia leksykalnego; (d) język sprowadzony do nazw własnych; i wreszcie (e) język, którego leksyka jest ponadnarodowa. W tych wszystkich przypadkach nieprzetłumaczalność należy rozumieć nie jako niemożliwość przekładu, ale jako jego niekonieczność. Nieprzetłumaczalność (a takie słowo pada w *Stanowisku*) jest więc mylnym pojęciem, bo sugeruje, że poezja ta nie da się przełożyć, podczas gdy poezja konkretna, w postulowanym języku ponadnarodowym w jednej z sześciu wymienionych odmian, przekładu potrzebować nie będzie. Przyjrzyjmy się po kolei, jak mogą wyglądać wiersze konkretne w każdej z grup.

(a) W tej grupie wierszy widziałbym utwory, które choć nazywają się wierszami, nie wykorzystują elementów językowych, ale elementy

markujące mechanizmy i struktury językowe, naśladowujące pismo lub druk, wywodzące się z pisania lub druku. Mogą to być smugi od tonera czy rozmazane, nieczytelne fakсы w wierszach Dereka Beaulieu lub znaki pozorne, markujące pismo, jak u Rolanda Sabatiera (zob. „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12). W przypadku takich prac granica między poezją a grafiką (czy malarstwem) zanika, są to wiersze do oglądania. I jako takie nie potrzebują tłumaczy.

(b) Wiersz, który wykorzystuje tylko interpunkcję, cyfry etc., wykracza poza granice konkretnego języka, w każdym językowym kontekście jest równie (nie)czytelny. Znaki interpunkcyjne niosą (w przybliżeniu) tę samą treść we wszystkich językach, w których – to ważne zastrzeżenie, do którego wróć – stosuje się alfabet łaciński, są więc ponadnarodowe „w jak najszerszym zasięgu lingwistycznym”. Przykładem może być wiersz Jiříego Kolářa *Narodziny wykrzyknika*, który złożony jest z kropek i kreski akcentowej (zob. „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12), czy też minimalistyczny utwór *Uchwytu urny z prywatnych zbiorów e.e. cummingsa* Dezső Tandoriego:

)
(

Taki wiersz nie wymaga przekładu, choć jego czytelność jest ograniczona nie tyle przez treść wiersza, ile przez jego aluzyjny tytuł, zapraszający czytelnika, czy raczej widza, do intertekstualnej gry, przywołujący wiersze amerykańskiego poety lubiącego niestandardowe wykorzystywanie znaków interpunkcyjnych. (Zauważmy, że taki wiersz jest tylko pozornie niesemantyczny, semantyczną robotę przejmuje tytuł).

(c) Gdy wiersz składa się z jednostek mniejszych niż słowo, najczęściej z pojedynczych liter albo z zestawów liter, które nie tworzą znaczących jednostek, wszelkie próby „czytania” takiego wiersza muszą spełzną na niczym. Słowo niepełne czy pojedyncze litery pozbawione semantycznej funkcji działają tylko jako czyste formy. Dobrym przykładem jest *Kompozycja według Massina* Timma Ulrichsa: poeta zadrukował kwadrat tą jedną literą alfabetu, z tym że każde „e” jest lekko wobec poprzedniego pochylone, w wyniku czego otrzymujemy grafikę wytwarzającą iluzję ruchu, efekt opartowski rozdygotania. Językowy rodowód znaku, literowość „e”, wydaje się tu drugoplanowy, poeta mógł wykorzystać cyfrę lub jakkolwiek inny znak graficzny. Celem wiersza jest wywołanie iluzji, a wyprowadzenie znaku z języka – metodą jej uzyskania. Wiersz do oglądania, przekład niepotrzebny,

tak jak nie potrzebują tłumaczy kubistyczne kolaże Georges'a Braque'a czy Pabla Picassa, choć wykorzystują oni elementy typograficzne, fragmenty tytułów prasowych czy sklepowych szyldów jako czystą formę.

(d) Ciekawym przypadkiem jest redukcja języka polegająca na ograniczeniu go do nazw własnych, imion i nazwisk. Tak jak znaki interpunkcyjne i cyfry, tak imiona i nazwiska – w zasadzie – nie podlegają przekładowi. Jeśli więc Jiří Kolář tworzy cykl wierszy złożonych tylko z imion i nazwisk znanych malarzy, rozwiązuje problem ponadnarodowości i nieprzekładalności. Wiersze Kolářa z tego cyklu (zob. „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12), w których zadrukowuje on pole nazwiskiem wybranego malarza, można nazwać graficznymi parodiami stylów malarstwa Jacksona Pollocka, Pieta Mondriana, Marka Rothko, Kurta Schwittersa itd. Przekład niepotrzebny.

(e) Piąta grupa to utwory, których leksyka zredukowana została do uniwersalnych słów, pojawiających się we wszystkich lub w większości języków pewnego kręgu kulturowego, z niewielkimi czasem przekształceniami. Na wykorzystywanie tych słów w wierszach konkretnych zwrócił uwagę Julian Kornhauser, nazywając je „międzynarodowymi” i podając przykłady: „test, film, system, ping pong, man, amor, singular, person” (Kornhauser 1983: 161–162). Wierszem o takiej „międzynarodowej” leksyce jest choćby utwór Joségo Lino Grünewalda [113], na który składają się niepotrzebujące tłumacza słowa: *forma, reforma, disforma, transforma, conforma, informa, forma*, ustawione jedno pod drugim, tak że wersy wydłużają się, osiągają największą długość w wersie czwartym, po czym znowu stają się coraz krótsze i wracają do wyjściowej *formy*. Jeśli nazywamy te słowa „międzynarodowymi” i uważamy, że są one powszechnie zrozumiałe, to oczywiście ze świadomością, że przemawia przez nas latynocentryzm. Takie wiersze mogą być przekazywane „w szerokim zasięgu językowym” kultur korzystających z alfabetu łacińskiego i z kultury łacińskiej wyrosłych.

Proponując powyższy przegląd, nie twierdzę, że wyczerpuje on możliwości językowe poezji konkretnej. Język ponadnarodowy, o którym tu mowa, pojawia się tylko w pewnej jej odmianie: w istniejących na granicy sztuk wizualnych – bądź już należących do sztuk wizualnych – realizacjach artystycznych, gdy element językowy jest odsemantyzowany i działa jedynie swoją formą – jak litery czy fragmenty słów w kubistycznych kolażach Picassa. Spełnia się tu nie tylko projekt internacjonalistów i esperantystów, ale też marzenie znacznie starsze, by słowo nie znaczyło, ale było. Czyli: by oddziaływało w sposób bezpośredni, naturalny, niezapośredniczony w żadnym kodzie, by oddziaływało na zmysły, odnosiło się do siebie, a nie

do czegoś poza nim. By miało postać fizykalną, materialną, a nie idealną. By nie było przezroczyste, ale kierowało uwagę na siebie. By zbliżyło się możliwie jak najbardziej do sposobu istnienia malarstwa albo, w radykalniejszych wersjach: przedmiotu (kamienia, liścia, kartki papieru).

Ten nurt poezji konkretnej nie znosi, mimo pozorów, potrzeby tłumacza. Twierdzę, że **rolę tłumacza przejmuję na siebie autor**. Do niego należą spełniane tradycyjnie przez tłumacza zadania: umożliwienie wędrowki tekstu między kulturami i językami, stworzenie takiej wersji językowej utworu, by mogli przeczytać go czytelnicy spoza kręgu językowego, do którego należy autor, takie przekodowanie tekstu, by stał się zrozumiały dla odbiorców obcojęzycznych. Uwaga: to przekodowanie odbywa się nie po powstaniu dzieła, ale podczas jego powstawania. Taki przekład jest równoczesny z aktem twórczym, w którego wyniku powstaje oryginał. O ile w przekładoznawstwie koncepcja tłumacza jako drugiego autora (tłumacz staje się autorem tekstu) jest obecna od wielu lat, o tyle postawiona przeze mnie teza koncepcję tę odwraca: to autor staje się tłumaczem swojego dzieła, a jego dzieło jest już w momencie powstania – przekładem.

Jest jednak inny, równie prężny nurt w poezji konkretnej. W tym drugim nurcie nie chodzi o odsemantyzowanie słowa i operowanie nim jak abstrakcyjną formą, ale o usunięcie arbitralności znaku poprzez jego naturalizację, przez co rozumiem powiązanie formy ze znaczeniem, znaczącego ze znaczym, w relacji, która byłaby relacją umotywowaną, opartą na podobieństwie lub tożsamości. Nie mam tu na myśli wierszy typu *carmina figurata*, jak *Easter Wings* („Skrzydła wielkanocne”) George’a Herberta czy kaligramów Guillaume’a Apollinaire’a, czyli wierszy o deszczu w kształcie strug padających kropel albo o sercu w kształcie serca. Wiersze te obrazują to, o czym mówią, ale związek między ich graficzną postacią a językowym wymiarem jest arbitralny – wiersz Herberta o skrzydłach można rozpisać tak, by wyglądał jak serce, a wiersz o sercu – by wyglądał jak parasol. Kształt wiersza jest więc niejako zewnętrzny wobec jego językowej struktury, nie wynika z niej w sposób konieczny. Taki wiersz można bez trudu przełożyć, układając go w pożądanym, dowolnym kształcie. Sytuacja się komplikuje, kiedy znaczenie, które wiersz obrazuje, to przedmiot abstrakcyjny, na przykład relacja, a sens wiersza wynika w sposób konieczny z jego językowej struktury. Struktura znaku traci swój przypadkowy charakter, zaczyna znaczyć. Przykładem niech będzie wiersz Aliny Kwiatkowskiej:

człowiek,

w którym autorka nie tylko dostrzegła słowo w słowie, ale także poprzez formalną strukturę („coś w czymś”) ukazała nierozłączność obu pojęć i sens zła jako należącego do istoty człowieczeństwa („Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12: 55). Idea ta została graficznie zobrazowana, a „zło” w „człowieku” (czyli trzy litery „zło” w rzeczowniku „człowiek”) przestało być przypadkowe, stało się częścią jego definicji. Idea wewnętrzności wyrażona jest pozajęzykowo poprzez formę pokazującą „bycie wewnątrz”. To, że „zło” jest w „człowieku”, potrafi rozpoznać każdy czytelnik tego wiersza bez względu na znajomość polskiego, choć nie każdy oczywiście będzie wiedział, co te polskie słowa znaczą. Wiersz jest przykładem tradycyjnie rozumianej nieprzekładalności: przypadek, że układ trzech następujących po sobie liter w słowie „człowiek” tworzy wyraz „zło”, zdarzył się tylko w polszczyźnie.

Do tej samej grupy nieprzetłumaczalnych wierszy konkretnych zaliczyłbym znakomitą pracę Marzenny Kosińskiej, która rozgrywa symetryczność dwóch polskich przyimków „od” i „do” (zob. Dróżdż 1978: 35). Kosińska zapisuje ten dwuliterowy przyimek w czterech kwadratach, wstawiając jedną z liter, pomniejszwszy ją, do środka drugiej; raz jest to „o”, raz „d”. Zmienia też barwę, raz mamy czarne litery na białym tle, innym razem białe na czarnym. Dla czytającego przestaje być oczywiste, w którym kwadracie jest „od”, a w którym „do”, zapis bowiem odszedł od linearności, litery są jedna w drugiej. W ten sposób wiersz mówi o względności ruchu i percepcji, uwidoczniając nam, że pojęcia „od” i „do” nie oznaczają obiektywnego stanu rzeczy, wskazują zaś na ich związek z przyjętą perspektywą. To, czy coś jest w ruchu „do” czy „od”, zależy od konwencjonalnych założeń, według których czytamy graficzne przedstawienie głębi, czyli od tego, czy postrzegamy jako pierwsze to, co w środku, czy to, co większe.

Tu oczywiście nie znaczenie obu przyimków jest dla tłumacza przeszkodą do pokonania. Jest nią przygodność — formalne podobieństwo (odwrócenie) dwóch przyimków, za którym jednak idzie sugestia, że układ liter w obu słowach nie jest przypadkowy, że ma znaczenie. Takie powiązanie formy ze znaczeniem, a konkretnie z pojęciem, w którym być może odzywa się marzenie o mitycznej jedności słowa i rzeczy, dokonuje się w obrębie tylko jednego, konkretnego języka i ma charakter akcydentalny. Ten typ wiersza pozwalam sobie nazwać **paronomatycznym**. Podobnie jak w tradycyjnej figurze zwanej paronomazją, główną rolę odgrywa tu kształt słów, których zestawienie uwydatnia, a w zasadzie tworzy ich znaczeniową relację. Przypadkowość formalnej relacji (podobieństwo wyglądu) zamienia się

w takim wierszu w czynnik znaczący, umotywowany, nieprzypadkowy. Ze względu na paronomatyczny charakter tego typu wiersza, szukającego uzasadnienia sensu słów w ich kształcie, a więc semantyzującego wspomnianą przygodność formalnych aspektów języka, utwory te uchodzą za nieprzekładalne. Spójrzmy na wiersz Arama Saroyana (Saroyan 2014: 31):

lighght

Angielskie słowo *light* znaczy „światło” lub „lekki”. Tu zapisane z podwojeniem dwóch spółgłosek, a więc cząstek języka, które ani ze światłem, ani z lekkością się nie kojarzą – nowe słowo powstaje jako przeciwieństwo słowa wyjściowego, robi się ciężkie, nieprzejrzyste. Paradoksalnie jednak te dwie spółgłoski *gh* są niewymawialne, słowo *light* wymawia się bowiem jak [lajt], dochodzi więc do spięcia między wizualnym a brzmieniowym wymiarem słowa. Wiersz nieprzetłumaczalny, choćby z tego prostego powodu, że w polskim brak słowa, którego część spółgłoskowa byłaby niema. Napięcie między lekkością światła a ciężkością czy materialnością niewymawianych spółgłosek jest oczywiście napięciem przygodnym, które pod ręką poety zamienia się w napięcie znaczące, stając się treścią tego jednowyrazowego wiersza.

Próby przekładu tego rodzaju poezji konkretnej, zwłaszcza wierszy, które nazwałem paronomatycznymi, przywołują pytanie o istotę, możliwość i konieczność pracy tłumacza. Czym jest przekład w przypadku poezji skupiającej się na swojej materialnej formie, nadającej formie charakter konieczny, znaczeniowy, utożsamiającej znaczące ze znaczonym? Jakobsonowskie ujęcie, rozpatrujące przekład w ruchu wewnątrz języka i między językami, w poezji konkretnej zawodzi, jest to bowiem twórczość, w której to, co językowe, albo traci swoją „językowość”, albo odnosi się samozwrotnie tylko do siebie (w obu przypadkach uwalnia się więc od związków z systemem).

Wśród synonimów przekładu, a więc działań tłumaczeniu pokrewnych, wymienić można „interpretację” (tak synonimizuje przekład Roman Jakobson [Jakobson 2009: 44]) czy „przeniesienie” (tak z kolei o przekładzie pisze Maria Tymoczko [Tymoczko 2009: 430]). W przypadku poezji wizualnej bez elementów językowych albo z takimi elementami odsemantyzowanymi przeniesienie jest dość oczywiste: następuje relokacja zbliżonego do grafiki wiersza, przeniesienie go do innej kultury, bez zmiany samego utworu. Ciekawiej wyglądają próby przeniesienia innych rodzajów poezji konkretnej, takich jak wiersze paronomatyczne. Zadając sobie pytanie o możliwości

przekładu tych nieprzekładalnych wierszy, sięgnę po konkretne przypadki translatorskich wyborów. Przyjrzę się istniejącym już przekładom, albo „przekładom”, do czego pomocne mi będą dwie, bodaj najważniejsze na obszarze anglojęzycznym antologie tej poezji, Emmetta Williama i Mary Ellen Solt (Williams 1967; Solt 1970). Są to antologie międzynarodowe, zawierają więc także wiersze powstałe poza krajami anglojęzycznymi. Znajdziemy tu utwory wzięte z takich języków jak hiszpański, niemiecki, czeski, szwedzki, ale wierszy wydrukowanych w nowej wersji językowej, czyli w tradycyjnym rozumieniu tego słowa „przełożonych” na angielski, jest jak na lekarstwo. To antologie wielojęzycznych, nietłumaczonych „oryginałów”. Z zasady w obu antologiach wierszom w oryginalnej wersji towarzyszą rozbudowane noty, w których znajdują się: (a) informacje leksykalne, czyli dosłowne przekłady zawartych w utworach słów czy zdań, (b) opisy tych wierszy oraz (c) związane z opisami interpretacje. Noty te w antologii Williama wydrukowane są na tej samej stronie co utwór, u Solt zamieszczone są na końcu antologii.

Sporządzenie takich not w obu przypadkach nazwałbym przekładem, w czym zgadzam się ze stanowiskiem Juliana Kornhausera, który swój szkic zatytułował wymownie *Przekład jako objaśnienie*. To być może jedyne praktyczne rozwiązanie problemu przekładania nieprzekładalnych utworów poezji konkretnej: zostawiamy wiersz w wersji oryginalnej i opatrujemy objaśnieniem (nie uniwersalnym oczywiście, ale w języku przekładu). Tego rodzaju przekład, filologiczno-opisowo-interpretacyjny, wymusza sama poezja, jakby przyznając pośrednio, że utwór konkretny może istnieć tylko w jednym języku, czyli tylko w jednej wersji, może mieć tylko jeden nadany przez autora kształt, a więc jak dzieła graficzne, które się powiela (robiąc odbitki), ale których z zasady się nie kopiuje (inny niż autor artysta takich grafik nie odtwarza). Ta definicyjna nieprzekładalność poezji konkretnej doprowadza do przeorientowania pracy tłumacza. Jego mediowanie między językami przesunęło się do not i przypisów, choć nadal jest tłumaczeniem; tłumacz bowiem nadal interpretuje (Jakobson), nadal przenosi (Tymoczko), nadal przekazuje (Niikuni i Garnier). Przyjrzyjmy się bliżej tym zabiegom.

Zabieg pierwszy (a) to dosłowny, filologiczny przekład jednostek językowych zawartych w wierszu. Cytowany wiersz Kwiatkowskiej pojawiłby się w angielskojęzycznym przekładzie w takiej oto postaci:

człowiek

człowiek = human being

zło = evil

To tylko pozornie prosta, mechaniczna metoda, redukująca tłumacza do słownika. Wiersz bez tytułu Augusta de Camposa (Solt 1970: 97) polega na stopniowym przekształcaniu słów i układaniu ich w krzyżówkowe, pionowo-poziome aranżacje, rozwijające się od słowa *ovo* (jajo) do *morto* (martwy). W nocie tłumaczki wszystkie występujące w nim słowa mają podane angielskie odpowiedniki, ale przy takim słowie jak *torto* czeka nas niespodzianka — tłumaczka podaje ich aż dziewięć:

sol = sun

estrela = star

torto = crooked, bent, askew, lopsided, cock-eyed, cross-eyed,

wrong, unjust, unfair

Słowa, wiadomo, rzadko są jednoznaczne, a kiedy, jak w tym przypadku, pokazują się poza składniowym kontekstem, ich znaczenia nic nie ograniczą i tłumacz zmuszony jest do rozplenienia sensów w nocie. Które z podanych dziewięciu znaczeń czytelnik ma przyjąć, pozostawione jest do jego decyzji, podobnie jak rekonstrukcja sensu wiersza. W rekonstrukcji tej wiersz współpracuje z przekładem. Że *ovo* to po portugalsku „jajo”, a *novelo* „kłębek wełny”, czytelnik dowiaduje się z noty tłumaczki, ale dlaczego poeta wiąże ów „kłębek” z „jajem”, dlaczego dostrzega między nimi powinowactwo, czytelnik musi się domyślić, przyglądając się obcojęzycznemu utworowi, formalnej stronie dwóch portugalskich słów:

o
n o v e l o
o v o
o v o
e
l
o

ovo = jajo
novelo = kłębek wełny

Taki „przekład”, sprowadzający się do leksykalnej informacji „pod kreską”, rozbija wiersz na jego wymiar czysto formalny, graficzny, w którym zachowany zostaje pierwotny kształt wiersza, i wymiar semantyczny (tu: leksykalny), który jest czytelnikowi nieznanemu języka niedostępny, ale który, wyjaśniony w nocie, można „nałożyć” na obcojęzyczną, wizualną formę.

Ciekawy jest zabieg drugi (b), w którym tłumacz opisuje budowę wiersza. Można by pokusić się o nazwanie tego zabiegu ekfrazą, choć brak jej intersemiotycznego charakteru, a ruch odbywa się między dwoma językami naturalnymi (językiem oryginału i językiem przekładu). Niemniej opis struktury wiersza, jaki podaje tłumacz, przypomina opis dzieła wizualnego. W notach przekładowych do wiersza Franza Mona *Epitafium dla Konrada Bayera* czytelnik dostaje wyjaśnienie słownikowe użytych słów, a jednocześnie napisaną po angielsku uwagę, która jest opisem niemieckojęzycznego wiersza: „Uwaga: niektóre grupy liter ułożone są na wzór krzyża” (Solt 1970: 266, 272, 263). Przecież to widać! – można by zakrzyknąć. I słusznie, taki opis wydaje się naddatkiem nakierunkującym czytelnika na określony trop interpretacyjny. W nocie do wiersza czeskich poetów Josefa Hiršala i Bohumily Grögerovej *Deweloper* znajdziemy podobną uwagę tłumaczki: „W wyniku zastosowania metody permutacyjnej słowo przełożone zostaje z jednego języka na drugi, tworzy się także wizualny wzór po przekątnej”. W angielskojęzycznej nocie do niemieckojęzycznego wiersza Clausa Bremera czytamy z kolei, że „środek utworu tworzy kształt dwóch znaków drogowych”. Wydaje się, że żaden z tych opisowych komentarzy tłumaczki nie jest konieczny, bo uważny czytelnik powinien sam dostrzec to, na co zwraca uwagę tłumaczka. Jeśli jednak tłumaczka podaje swój opis, to dlatego, że czytelnik nienawykły do odbioru wiersza konkretnego może zlekceważyć jego formalne walory, uznać je za przygodne, a więc za pozbawione znaczenia. Tłumaczka mówi mu: uwaga, w tym wierszu to one mają znaczenie. One, czyli wzór, w jaki układają się po przekątnej litery albo kształt niezapisanej literami przestrzeni.

Żaden opis nie jest neutralny, każdy jest do pewnego stopnia interpretacją, więc zabieg trzeci (c) pokrywa się częściowo z zabiegiem drugim, a także z pierwszym, ale ma też swoje własne terytorium. W przywołowanym już tu wierszu Franza Mona *Epitafium dla Konrada Bayera* tłumaczka podaje znaczenia słów, a przy literze „t” dorzuca komentarz, że litera „przypomina kształtem krzyż cmentarny”. To już nie opis, ale interpretacja (dlaczego cmentarny? czemu nie Krzyż Żelazny?). Podobnie w nocie do

wiersza Oswalda Wienera (Solt 1970: 268–269), składającego się z trzech niemieckich słów: *du*, *dich*, *ich*, które rozłączone, zbliżają się do siebie, na siebie nachodzą, spotykają się w słowie *dich*, po czym znowu rozchodzą się, tłumaczka wyjaśnia, że *du* znaczy „ty”, *ich* – „ja”, a *dich* – „ciebie”, a następnie podaje informację: „tak jak w wyrażeniu: *ich liebe dich* [„kocham cię”]”, co znowu jest narzuceniem jednej interpretacji, bo można sobie wyobrazić, że to *dich* zostało z innego zwrotu wzięte, na przykład *ich hasse dich*, „nienawidzę cię”. Innego rodzaju interpretacją, tym razem twórczą i niestroniącą od humoru, jest komentarz tłumacza (Emmetta Williamsa) pod flamandzkojęzycznym wierszem Paula de Vree *een kleine reus viel in de beek verloren*, w którym w każdym kolejnym wersie ginie coraz więcej liter wyjściowego zdania. Tłumacz nie podaje angielskich odpowiedników użytych w wierszu słów, ale pisze: „Poeta naśladuje rozpaczliwe gesty i krzyki małego olbrzymka, który tonie w strumyku” (Williams 1967: bez pgn.). To przykład przyłączenia się tłumacza do tłumaczonego wiersza, przedłużenia wiersza o własny komentarz. Tłumacz się tu nie kamufluje, wyraźnie zwielokrotnia głos, jakim mówi wiersz tłumaczony.

Takie objaśniające „przekłady” wierszy³, zwłaszcza jeśli drukowane są na tej samej stronie co wiersz, wyznaczają nową relację między oryginałem a tym, co jest jego tłumaczeniem. Słowo biorę w cudzysłów, bo termin umyka definicjom, profiluje swoje znaczenie, czasem zmienia je radykalnie. Jeśli cechą przekładu jest uobecnianie różnicy (każdy przekład podkreśla bardziej to, co go od oryginału różni, niż to, co ma z nim wspólnego), to w poezji konkretnej, działającej na rzecz zniesienia różnicy (bo dążącej do osiągnięcia dostępnego dla wszystkich, ponadnarodowego języka), różnica, której orędownikiem ma być tłumacz, musi spełniać się **poza**: poza wierszem. Pisząc w notach swoje komentarze, opisy i interpretacje, tłumacz poezji konkretnej niczego w wierszu nie zmienia, bo wiersz pozostaje w postaci takiej, jaką nadał mu autor; przekazuje jednak ten wiersz innej kulturze, przyczyniając się w ten sposób do powstania ponadnarodowej wspólnoty, ale też podkreślając nieusuwalne różnice kulturowe. W przekładzie poezji konkretnej nie chodzi o oswojenie czy zniwelowanie obcości, ale o jej zachowanie w nowym (wielu)kulturowym kontekście.

W ten sposób dokonywany „przekład”, który jest filologicznym komentarzem, opisem, interpretacją, nie zastępuje tekstu wyjściowego ani nie

³ Za swojego rodzaju przekład objaśniający można też uznać zbudowaną z definicji „poezję semantyczną” Stefana Themersona.

usuwa go w cień. Taki „przekład” współpracuje z oryginałem. Jeśli mogę odwołać się do znanej formuły Friedricha Schleiernachera: nie sprowadza autora do kraju ani nie wysyła czytelnika za granicę, tworzy rzeczywistość wielokulturową. Buduje globalną wioskę poezji. W tej wiosce wiersz obcojęzyczny, który bez „tłumacza” pozostałby dla czytelnika niemy, uaktywnia się w obcym sobie kulturowym środowisku, i to w takiej postaci, jaką nadał mu autor.

W pierwszym z omówionych tu nurtów poezji konkretnej (wiersze odsemantyzowane) autor przejmuje na siebie rolę tłumacza, zostawia wiersz w niezmienionej postaci, której przekładać nie trzeba. W drugim nurcie (wiersze paronomatyczne) tłumacz przyjmuje na siebie rolę egzegety, objaśniając utwór, którego obcość jest nie do pokonania: takiego wiersza nie da się w języku przekładu napisać, taki wiersz można w języku przekładu opisać (i wyjaśnić). W obu przypadkach wiersz konkretny pozostaje materialnie sobą – jest konkretnym przedmiotem, tak jak kamyk czy moneta, przy czym jako przedmiot jest zakorzeniony w jednostkowości, choć wykorzystuje język, którego istotą jest to, co ogólne i systemowe. A jeśli jest jednostkowy, to tak jak dzieła malarskie czy rzeźby, jest w tradycyjnym sensie tego słowa nieprzekładalny.

Sam kiedyś pisałem, że poezja konkretna „przegnała tłumaczy” (Jarniewicz 2008: 168). Dziś patrzę na problem z innej perspektywy – tłumacz jest konieczny, ale poezja konkretna projektuje go inaczej – jako tego, który przekazuje wiersz dalej, zakorzenia go w obcym, nowym środowisku. Działanie to wymaga krytycznego wyboru utworów, które warto takiej rekontekstualizacji poddać, a następnie współtworzenia ich nowego kontekstu, podjęcia decyzji, czy dany utwór zaprezentować w antologii, w tomiku poetyckim, w numerze specjalnym pisma. Więcej, decyzja znalezienia czy stworzenia nowego kontekstu dla „tłumaczonego” utworu może mieć istotne znaczenie dla jego funkcjonowania: wiersze wizualne można bowiem pokazać w piśmie literackim, ale też na wystawie w galerii czy w muzeum sztuki. Taką wystawę we wrocławskim Muzeum Sztuki pokazał Stanisław Dróżdź; wiersze-kolaże Jiříego Kolářa można było oglądać w Muzeum Sztuki w Łodzi, a prace poetyckie Ewy Partum w londyńskiej Tate Modern. Miejsce eksponowania prac skłania do przypisania ich albo literaturze, albo sztukom wizualnym, a tym samym do podkreślenia ich językowej albo graficznej natury. Czy dokonuje się tu przekład, jest pytaniem scholastycznym. W szerokim rozumieniu – tak. W rozumieniu projektującym, czyli zawierającym w sobie intencję zmiany definicji przekładu, też tak. To, że

tekst nie został w trakcie przekładu przetworzony, nie jest argumentem za tym, że do przekładu nie doszło. Zmiana zaszła: ten sam utwór pokazany w innym kontekście staje się w innej sieci relacji innym utworem, na którego „nowy” kształt miał wpływ ten, kto ten wiersz przekazał kulturze docelowej. Takiego przekaziciela nazywaliśmy tłumaczem.

Autorzy poezji konkretnej, projektując nową poetykę, w konsekwencji przedefiniowują też (raczej nieświadomie) rolę tłumacza. Tłumacz, który w większości utworów konkretnych nie musi mediować między językami, pozostaje nadal pośrednikiem między obszarami kulturowymi i planami czasowymi. Odpowiada też za wielokulturowe, globalne rozplenie się tekstów i ich krążenie w kulturach, co w przypadku twórczości awangardowej nie jest działaniem ani łatwym, ani oczywistym. To wskutek działania tłumaczy wiersze konkretne przekraczają wciąż istniejące granice. Dzięki Julianowi Kornhauserowi serbska poezja konkretna trafiła do Polski, dzięki Annie Góreckiej polski czytelnik mógł poznać wiersze konkretne Węgrów, dzięki Leszkowi Engelkingowi mógł zobaczyć, jak wyglądają wiersze Jiříego Kolářa. Choć tłumacze poezji konkretnej najczęściej nie dokonują już operacji międzyjęzykowych, poezja konkretna zawdzięcza im istnienie w nowych dla siebie kontekstach kulturowych. Dzięki nim wiersze te mnożą się – zawsze jako oryginały – w antologiach, wyborach, pismach, na wystawach. Jeśli poeci konkretni współtworzą język ponadnarodowy, to tłumacze poezji konkretnej (którymi mogą być jej autorzy) współtworzą ponadnarodową literaturę światową, globalną wioskę wielokulturowej, kosmopolitycznej awangardy.

Bibliografia

- Brossa J. 2008. *Verso Brossa*, Madryt: Instytut Cervantesa.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T. 2016. *Modernist Translation. An Eastern European Perspective*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Dróżdż S. (zebrał i oprac.). 1978. *Poezja konkretna. Wybór tekstów oraz dokumentacja z lat 1967–1977*, Wrocław: Ossolineum.
- Jakobson R. 2009. *O językoznawczych aspektach przekładu*, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, s. 41–49.
- Jarniewicz J. 2008. *Jabłko Picassa, czyli nieprzezroczystość poezji konkretnej*, w: J. Jarniewicz, *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*, Wrocław: Biuro Literackie, s. 155–168.
- Kornhauser Julian. 1983. *Przekład jako objaśnienie. O tłumaczeniu poezji konkretnej*, w: J. Kornhauser, *Wspólny język*, Katowice: Śląsk, s. 159–170.

- Kornhauser Jakub. 2017. *Konceptualizm. Zadania tłumacza poezji konkretnej — prolegomena metodologiczne*, w: J. Kornhauser, *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 93–111.
- Niikuni S., Garnier P. 2006. *Stanowisko nr 3 spacjalizmu. W sprawie poezji ponadnarodowej*, przeł. J. M. Kłoczowski, „Literatura na Świecie” 11–12, s. 301–303.
- Saroyan A. 2014. *Complete Minimal Poems*, New York: Ugly Duckling Presse.
- Solt M.E. (red.). 1970. *Concrete Poetry. A World View*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tymoczko M. 2009. *Literatura postkolonialna i przekład literacki*, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, s. 429–447.
- Williams E. (red.). 1967. *Anthology of Concrete Poetry*, New York: Something Else Press.