

JOANNA STUDZIŃSKA

 <https://orcid.org/0000-0002-2057-0372>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

joanna.studzinska@amu.edu.pl

PRZEKŁADANIE POEZJI LINGWISTYCZNEJ: *RENDICCIÓN* MARIO MARTÍNA GIJÓNA W TŁUMACZENIACH NA POLSKI, ANGIELSKI I FRANCUSKI

Abstrakt

Translating Linguistic Poetry: Mario Martín Gijón's *Rendición* in Polish, English, and French

The lyrical work of Spanish poet Mario Martín Gijón is linguistic in the extreme. Not only does he juxtapose similar-sounding words, but he fuses them graphically into one, with parentheses containing a word fragment [*me(re)ce, entreg(u)arme*] or two fragments separated by a slash [*conju(r/nt)os, in(v/f)ierno*]; he also uses enjambment within words (*cor / reo, tarde / seosa*). These techniques result in a multiplication of readings, which constitutes a major challenge for translators.

Terence Dooley, Miguel Ángel Real and the author of this essay (here in the dual role of translator and researcher) translated Martín Gijón's poetry into English, French and Polish, respectively. Each translator had at their disposal language matter of very distinct properties. The translator into French was able to take advantage of the largely convergent Romance roots, which made it possible to recreate many word games on a one-to-one scale or with only minimal changes. English offered such a possibility much less frequently; Polish – only once. Therefore, the English and Polish translations are re-creations to a much larger extent than the French one. However, the significant differences between each of the versions stem not only from the properties of the target languages, but also from the different approaches of the translators.

Keywords: poetry, Mario Martín Gijón, paronomasia, Spanish, cognitive poetics, love poetry

Słowa kluczowe: poezja, Mario Martín Gijón, paronomazja, hiszpański, poetyka kognitywna, poezja miłosna

Mario Martín Gijón (ur. 1979 w Villanueva de la Serena, Extremadura) to hiszpański poeta, prozaik i krytyk literacki. Jego twórczość liryczna obejmuje cztery tomy: *Latidos y desplantes* (2011), *Rendición* (2013), *Tratado de entrañeza* (2014) i *Des en canto* (2019). Martín Gijón to niewątpliwie jeden z najoryginalniejszych twórców hiszpańskojęzycznych, poeta lingwistyczny ekstremalnie. Nie tylko zderza ze sobą paronimy, ale spaja je graficznie w jeden wyraz, z nawiasem obejmującym fragment słowa – *sa(n)grado*, *entreg(u)arme* – lub dwa fragmenty przedzielone ukośnikiem: *conju(r/nt)os*, *in(v/f)ierno*. Kluczowy jest układ wersów, połamanych i nieregularnych, z przerzutniami nawet w obrębie słów: *cor / reo*, *tarde / seosa*. Takie zabiegi formalne skutkują zwielokrotnieniem odczytań – np. *conju(r/nt)os* to *conjuros* ‘zaklęcia’ i *conjuntos* ‘wspólnie’.

Tom, z którego pochodzą omawiane w niniejszym szkicu utwory, nosi tytuł *Rendición* (Martín Gijón 2013). Składają się nań 54 wiersze miłosne, w większości krótkie, kilku- lub kilkunastowersowe. Tworzą one historie spotkań i rozstań, którą trzeba rekonstruować z urywków słów i zdań, czytając również pomiędzy wierszami (sic!). W pierwszej chwili może dziwić zestawienie formy i treści, a więc wywrotowej wersyfikacji z wyznaniem miłosnym, ale – jak pisałam w eseju przekładowym *Wysł(o/a)wić miłość. O „Zaklin(ow)aniu” Mario Martína Gijóna* (Studzińska 2021:13) – poetyka wiecznie poszukująca, mgławicowa, okazuje się zaskakująco trafna jako forma wyrażania uczuć, czyli stanów niedookreślonych, dynamicznych i nierzadko sprzecznych. Poeta sam sobie wchodzi w słowo (dosłownie!), nieustannie tworzy kolejne wersje alternatywne, które tak naprawdę są komplementarne. Jak ujmuje to hiszpański pisarz Rafael-José Díaz, wiersze te są palimpsestami samych siebie (Martín Gijón 2014: 9).

Tytuł *Rendición* powstał z połączenia słów *rendición* ‘poddanie się’ i *dicción* ‘wysłowienie’. W 2020 roku ukazało się angielskie wydanie tomu, *Sur(rendering)*, w przekładzie Terence’a Dooleya (Martín Gijón 2020b). Wkrótce nakładem wydawnictwa WBPiCAK opublikowany zostanie przekład na polski – mojego autorstwa – noszący tytuł *Zaklin(ow)anie*. Obie edycje są dwujęzyczne. Omawiane w niniejszym szkicu przekłady na francuski – których autorem jest Miguel Ángel Real – pochodzą z publikacji w czasopiśmie (Martín Gijón 2020a). Wiersze estremadurskiego poety tłumaczone były także na chiński, rumuński, serbski, włoski i niemiecki.

Twórczości lirycznej Martína Gijóna poświęconych jest ponad dwadzieścia artykułów i recenzji, w trzech jak do tej pory językach¹. Jeden z czołowych hiszpańskich krytyków literackich, Eduardo Moga (2015: 388), zalicza go do najważniejszych poetów młodego pokolenia. Krytycy i badacze poruszają przede wszystkim dwa aspekty jego poezji: eksperymentalną formę i tematykę miłosną. Max Hidalgo określa Martína Gijóna jako poetę, który, podobnie jak Roland Barthes, „cierpi na rzadką chorobę: widzi język”, i który pisze „nie tylko o rozrzedzeniu i zmętnieniu języka, ale o jego wybuchu”. Rafael Mammos (2014: 79) uważa, że „w *Rendición* jesteście świadkami rekonstrukcji czegoś rozbitego, wykorzystującej nierzadko elementy pożyczone, które być może nie stanowiły części pierwotnej struktury”. Mammos podkreśla też współudział czytelnika w takiej rekonstrukcji. Marta López Villar (2020: 7) wskazuje, że w poezji Martína Gijóna słowo przechodzi ciągłą metamorfozę: „z każdego wiersza rodzą się nowe, w zależności od sposobu odczytania, co odzwierciedla nieskończone możliwości znaczenia słowa. Wiersz w wierszu, jak matrioszki”.

Krytycy podkreślają erotyzm i zmysłowość poezji Martína Gijóna (Perera 2019). Ewa Śmiłek (2019: 102) twierdzi wręcz, że poezja ta się ucieleśnia, w rozumieniu Maurice’a Merleau-Ponty’ego: słowa przestają być sposobem desygnowania myśli i stają się jej obecnością. Ucieleśnione słowo zmusza do zmiany perspektywy – ważne jest nie tyle przedstawienie ciała-przedmiotu, ile sama czynność wyrażania (Śmiłek 2019: 112). Rafael Morales Barba (2012: 102) zwraca uwagę na sensotwórcze napięcie pomiędzy przeciwieństwami, jakimi są nieobecność i wspólna rozkosz. W konstrukcji podmiotu lirycznego – namiętnego i oddanego – Rafael Mammos (2014: 79) zauważa pokrewieństwo poezji Martína Gijóna ze średniowiecznym nurtem miłości dworskiej, a Javier Pérez Walias (2017: 155) wskazuje, że wpisuje się ona w najlepsze tradycje hiszpańskiej poezji miłosnej.

¹ O poezji Mario Martína Gijóna pisali m.in.: Max Hidalgo (2020), Marta López Villar (2020), Rafael Mammos (2014), Eduardo Moga (2013, 2014, 2015), Rafael Morales Barba (2012), José Miguel Perera (2019), Javier Pérez Walias (2017), Ewa Śmiłek (2018, 2019, 2020, 2021) – to publikacje hiszpańskojęzyczne. W języku angielskim ukazały się dwie recenzje tomu *Sur(rendering)* (Brinton 2020, Seed 2021). Jedyłą dotychczasową publikacją w języku polskim jest mój esej przekładowy w „Czasie Literatury” (Stuzińska 2021).

salvation from the void
 forgiveness of the given
 where I swim
 in the hopeful
 w(o/hi)rl[e]d
 (l)over and (l)over
 by breakers
 of your abs(c)ent
 breathing
 (w)rec(k/all)ed

Poeta wykorzystuje tu paroniimię *salvación* ('zbawienie') i *vacío* ('pustka'), oraz *redención* ('odkupienie') i *donado* ('dane, ofiarowane'). Dwie ostatnie sylaby słowa *donado*, przeniesione do kolejnego wersu, tworzą czasownik *nado*, oznaczający 'płynę'. Zwracają uwagę dwa wyrazy połączone wspólną sylabą: *esperanza* ('nadzieja') i *zarandeada* ('wstrząsana'). *Respiracción* to zespolenie *respiración* ('oddech') i *acción* ('akcja, działanie'). Wreszcie w *recordada* ('przypomniana') wyodrębnione jest *dada* ('dana, ofiarowana').

Inicjalne wersy tłumaczeń francuskiego i angielskiego (*salut du vide; salvation from the void*) zawierają aliterację. Drugi wers francuski (*rédemption de ce qui fut don / né*) jest dość rozwlekły, ale zachowuje poziom paronomazji oryginału. W wersji angielskiej (*forgiveness of the given*) paronomazja wynika wprost z pokrewieństwa etymologicznego. Największym wyzwaniem tego fragmentu jest niewątpliwie odtworzenie gry słownej *do / nado*, a więc sprawienie, by z jednego słowa wynikało (graficznie i fonicznie) inne, tak jak w oryginale w 'danym, ofiarowanym' zawarte jest 'płynę'. Terence Dooley dopowiada tylko kolejnym wersem, *where I swim*, pierwiastek semantyczny *nado*, rezygnując ze scalenia go z wyrazem poprzedzającym. Miguel Ángel Real wykorzystuje fakt, że ostatnie dwie litery *donné* oznaczają 'narodzony': *né*. Podmiot liryczny nie płynie więc, ale rodzi się w *espoir remué* ('nadziei wstrząsanej'), co zapisane jest, jak w oryginale, z częścią wspólną, obejmującą jednak nie całą sylabę, a jedną literę. Tłumacz angielski wykorzystuje w tym fragmencie homofonię *world* ('świat') i *whirled* ('wirował, zawirowany'): *w(o/hi)rl[e]d*. Dodaje też *(l)over and (l)over*, co oznacza zarazem *lover and lover* ('kochanka i kochanek'²), jak i *over and*

² *Lover and lover* można oczywiście również przetłumaczyć jako „kochanka i kochanka” albo „kochanek i kochanek”, jednak podaję tu tłumaczenie „kochanka i kochanek”, gdyż z całości tomu wynika jednoznacznie, że „ty” liryczne jest kobietą, a „ja” – mężczyzną.

over ('wciąż na nowo'). Wers *por las olas ausentes* ('przez fale nieobecne') Real tłumaczy dosłownie (*par les vagues absentes*), natomiast Dooley pisze *by breakers / of your abs(c)ent / breathing*. *Breaker* to 'fala przyboju', a więc hiponim *wave*. Słowo współgra graficznie z *breathing*, nie bez znaczenia jest też rdzeń *break* ('łamać'), który – wraz z późniejszym *wrecked* – sprawia, że tekst angielski ma w sobie znacznie więcej gwałtowności niż hiszpański. Neologizm (*w*)*rec(k/all)ed* to zarazem *recalled* ('przypomniany') i *wrecked* ('rozbity'), przy czym w wyniku zapisu wyodrębnione zostało też *all* ('wszystko'). Real w tym miejscu tłumaczy analogicznie *respir / acción* jako *respir / action*. Natomiast *recor / dada* to u niego *r / appellee* – paronomażja wynika tu z pokrewieństwa etymologicznego, bo *appellee* to 'nazwana, wołana', a *rappellee* to 'przypomniana, przywołana'.

Dominantą stylistyczną utworu są bez wątpienia dwie pary paronomastryczne w początkowych wersach, ewokujące pojęcia pustki oraz zbawienia. Stąd „przenicowanie nicości” i „odpuszczenie pust / ki”. ‘Odpuszczenie’ i ‘pustka’ to wprawdzie wyrazy spokrewnione etymologicznie, jednak o znaczeniach na tyle odległych, że ich spotkanie można uznać za odkrycie semantyczne. ‘Odpuszczenie’ jest przy tym terminem o konotacjach religijnych, podobnie jak *salvación* i *redención*. Jest to o tyle istotne, że w całym tomie wielokrotnie pojawiają się motywy pochodzące z tradycji religijnej, jednak użyte w kontekście egzystencjalnym, a zarazem miłosnym. Tak jest i w tym wierszu: „ja” liryczne zawdzięcza zbawienie od nicości uczuciu do ukochanej.

Pierwszy wers polskiego przekładu nawiązuje oczywiście do liryku Wisławy Szymborskiej (2007: 194), zawierającego najprzedniejszą grę ze słowami ‘nicość’ i ‘przenicować’:

Nicość przenicowała się także i dla mnie.
 Naprawdę wyróciła się na drugą stronę.
 (...)
 ile po tamtej stronie pustki na nas przypada,
 ile tam ciszy na jednego tu świerszcza

‘Przenicować’ oznacza wyrócić na nice, czyli rozpruć, wywinąć na lewą stronę, i zszyć ponownie. Jednak podobieństwo brzmieniowe słów ‘nicość’ i ‘przenicować’ umieszcza je w relacji semantycznej. Przenicowanie nicości to odwrócenie jej, czyli właśnie (za)istnienie, a więc ratunek przed pustką.

Na wzór figury *esperanza / randeada*, której lektura wymaga reduplikacji sylaby, posłużyłam się konstrukcją wersową „pust / ki / edy” oraz „pły / nę / kanej”. Wreszcie przypominanie urywanego oddechu z *respir / acción / recor / dada* znajduje odzwierciedlenie w wersach „oddechu / echo / oddania”. Wyraz ‘echo’ sam w sobie wydaje się echem słowa ‘oddechu’, urywanym powtórzeniem.

W innym wierszu narastające pragnienie wyodrębia ból spowodowany rozstaniem (Martín Gijón 2013: 37, 2020a, [w druku], 2020b: 49):

enardecerme
para enardecirte
en el ard(ol)or
que me(re)ce
tu aus(es)encia

m'enflammer
pour t'embras(s)er
dans l'ard(oul)eur
que (b/g)erce
ton ab(es)sence

rozgorzeć
by cię ol
 śnić
ża(l/r)
który (g/k)oi
twoją nieob(e)c(n)ość

(h)ard(ou/e)r
to (ki/ca)ndle
in you the cand(i/e)d
fire fanned
by your incandescent
(ab/es)sence

Wiersz oparty jest na metaforze miłości jako ognia – jednej z najpowszechniejszych metafor konceptualnych. Jak wskazują George Lakoff i Mark Turner (1989: 50), oryginalność metafory należy rozpatrywać na dwóch poziomach: konceptualnym i językowym. W tekście Martína Gijóna metafora jest bez wątpienia oryginalna na poziomie językowym, a przez to

odkrywcza semantycznie. Bo oto czasownik *enardecer* ('rozpalić') jest w drugim wersie zespolony z *decir* ('powiedzieć'): zamiast **enardecerte*³ ('rozpalić cię') pojawia się neologizm *enardecirte*, łączący w sobie elementy 'rozpalić' i 'powiedzieć'. W kolejnych trzech wersach poeta umieszcza trzy neologizmy, z których każdy daje dwie możliwości odczytania. I tak *ard(ol)or* to połączenie *ardor* ('żar, płomień') i *dolor* ('ból'); *me(re)ce* to *mece* ('kołyszcie') i *merece* ('zasługuje'); *aus(es)encia* to *ausencia* ('nieobecność') i *esencia* ('istota, esencja'). Wersy te można więc rozumieć na wiele sposobów, a odczytania mnożą się również wskutek tego, iż rzeczowniki z wersów trzeciego i piątego mogą wymieniać się funkcją podmiotu i dopełnienia: „żar, który kołyszcie twoją nieobecność”, „żar, który kołyszcie twoja nieobecność”, „ból, który kołyszcie twoją nieobecność”, „ból, który kołyszcie twoja nieobecność”, „żar, na który zasługuje twoja esencja” itd. Wszystkie te odczytania są symultaniczne i komplementarne: wielogłos wzmacnia sens, jakim jest tęsknota za bliskością ukochanej; tęsknota, która łączy w sobie szczęście kochania i smutek braku. Dzięki tak twórczemu potraktowaniu materii językowej poeta zdołał uchwycić wieloznaczną, nieprecyzyjną naturę uczuć.

W przekładzie francuskim wykorzystane jest podobieństwo czasowników *embraser* ('rozpalić') i *embrasser* ('objąć' lub 'pocałować'): *embras(s)er*. W dalszej części wiersza w sukurs tłumaczowi przychodzi wspólna etymologia wyrazów hiszpańskich i francuskich, dzięki której może on odtworzyć *ard(ol)or* i *aus(es)encia* jako *ard(oul)eur* i *ab(es)sence*. Jeśli chodzi o czasownik *(b/g)erce*, jest to połączenie *bercer* ('kołysać') i *gercer* ('spowodować popękanie, spierzchnięcie').

Tłumaczenie angielskie jest dużo bardziej swobodne. W *(h)ard(ou/e)r* da się zauważyć *ardour* ('żar, płomień') i *harder* ('trudniej'); *(ki/ca)ndle* to *kindle* ('rozniecić') i *candle* ('świeca', ale też 'sprawdzać pod światło'). Dwa pierwsze wersy można więc odczytywać jako „harder to kindle” ('trudniejszy do rozniecenia'), „ardour to kindle” ('żar do rozniecenia'), a także jako „ardour to candle” („żar do świecy” lub „żar do sprawdzenia pod światło”) oraz „harder to candle” („trudniejszy do sprawdzenia pod światło”). Zastanawia neologizm *cand(i/e)d*: sposób zapisu sugerowałby odczytania *candid* ('szczerzy') i *canded*, ale to drugie słowo nie istnieje. Być może chodziło Dooleyowi o *candied* ('kandyzowany'), co w połączeniu z *candid* powinno

³ Pojedynczą gwiazdką zaznaczam wersje inne niż występujące w tekstach, zaś trzema gwiazdkami – incipity wierszy bez tytułów.

być zapisane raczej jako *candi(e)d*. Trzeba przyznać, że nawet *harder to kindle in you the candid fire fanned by your incandescent absence*, dosł. ‘trudniej rozniecić w tobie szczyry ogień podsypany przez twoją rozżarzoną nieobecność’, to dość dalekie odejście od dynamiki semantycznej oryginału.

Ten krótki wiersz był jednym z najtrudniejszych do przetłumaczenia z całego, liczącego ponad pięćdziesiąt utworów tomu. Każdy wers miał wiele wersji. Zależało mi na uniknięciu zaimka zwrotnego, nie mogłam więc przetłumaczyć *enardecerme* dosłownie, jako „rozpalić się”. A triada *ard(ol)or, me(re)ce, aus(es)encia...* Gdyby chociaż można zastosować figurę „ab(e)sencja” [lub „(ab/e)sencja”]... Ale ‘absencja’ nie jest pełnym synonimem ‘nieobecności’, występuje jedynie w znaczeniu ‘absencja chorobowa’, czyli ‘nieobecność w pracy spowodowana chorobą’. Ostatecznie zdecydowałam się więc na „nieob(e)c(n)ość”, a więc „nieobecność”, a zarazem „nieobcość”; „ża(l/r)”, czyli „żal” i „żar”; „ol / śnić”, czyli „ośnić” i „śnić”, „(g/k)oi”, czyli „goi” i „koi”.

W trzecim z prezentowanych tu wierszy wspomnienie ukochanej sprawia, że jej brak staje się nie do zniesienia (Martín Gijón 2013: 18, 2020a, [w druku], 2020b: 13):

el averno de no ver
te

el callado son de tu son
risa
la gozosa caída de tus pa
sos tan bella

tu labrar mis palabras en silencio
el templado mar de tu mirada con
templada
luz
navegando el tiempo de mis ojos

toda esta carencia endurece
los muros de mi in(v/f)ierno

l'enfer de ne pas (te)
voir
le son retenu de ton sou
rire

la joyeuse chute de ta dé
marche si belle

tu laboures mes paroles en silence
la mer tiède de ton regard avec une tiède
lumière
navigant le temps de mes yeux

toute cette carence endurecit
les murs de mon en(f/v)er(s)

przepaść bez echa
twych kroków
droga moja
po
głos tłumiony u
śmiechu

ci sza
nie ton
i twojego spojrzenia
miętko wczytanego
we mnie

światło
przepływa przed oczami

zima coraz niżej
zatacza kręgi piekieł

Avernus, unsoundable pit–
y
of never seeing you
hearing the mute
welcome of your smile
the joyful footfall of you
so beautiful

your silent sewing of my words
the temperate sea I
see in your comtemplate
eye

sailing the (h)our of my light
 all this without-ness
 cementing the walls
 of my winter-hell

Główna metafora, obejmująca wiersz klamrą, to nieobecność ukochanej jako piekło. Dwa pierwsze wersy, *el averno de no ver / te*, oznaczają dosłownie „awerno niewidzenia cię”. Averno (Avernus) to krater wulkaniczny w południowych Włoszech, za czasów rzymskich uważany za wejście do piekieł. Końcowy przejaw metafory to *in(vf)ierno*, czyli połączenie *invierno* (‘zima’) oraz *infierno* (‘piekło’)⁴. Obie gry słów stanowią spore wyzwanie translatorskie. W pierwszym wersie Dooley pisze *Avernus* (co ciekawe, wielką literą, zgodnie z regułami ortografii) i dodaje doń *unsoundable pit / y*, czyli ‘niezglębiony dół’ (*pit*), a zarazem ‘niezglębiona szkoda, żal’ (*pity*). Choć niewątpliwie mamy tu do czynienia z grą słów (również ze względu na słowo *unsoundable*, pochodzące od *sound*, ‘dźwięk’), figury nie można zaliczyć do udanych, i to z kilku powodów. Po pierwsze, *Avernus, unsoundable pit / y of never seeing you*, sprawia wrażenie apostrofy: adresatem wiersza wydaje się krater. Drugi powód to nieumotywowanie w tekście. W oryginale natychmiast wiadomo, skąd wzięło się słowo *averno*: uzasadniają je kolejne wyrazy, *de no ver / te*. Natomiast w tekście angielskim Avernus bardzo dziwi (nawet jeśli nie zinterpretujemy go jako adresata wiersza), wydaje się pompatyczny, zwłaszcza pisany wielką literą. Podobne brzmieniowo i graficznie jest co prawda umieszczone niżej słowo *never*, ale paronomazja ta jest bardzo słabo zauważalna. Trzeci powód to zapisanie *you* blisko *y* z poprzedniego wersu. Lektura, którą narzuca taki układ tekstu, to *pity you*, a więc ‘żał (mi) cię’. Cóż może być dalszego od romantycznego przesłania oryginału niż taki (mimowolnie) sarkastyczny wręt?

Tłumacze na francuski i polski przyjęli inną strategię. Skoro po hiszpańsku słowo *averno* współ-gra z wyrazami bezpośrednio sąsiadującymi, to w przekładzie należy zastąpić je słowem, które również będzie współ-grało. Ja zdecydowałam się na wyraz ‘przepaść’, mogący być rzeczownikiem, oznaczającym ‘otchłań, czeluść’, albo czasownikiem, synonimem ‘zginąć, zgubić się’. W śladzie frazeologicznym „przepaść bez echa / twych kroków”

⁴ W wierszu nie brakuje i innych sensotwórczych paronomazji, np. *son* (‘dźwięk’) i *son / risa* (*sonrisa* to ‘uśmiech’, a *risa* ‘śmiech’); *labrar* (‘uprawiać, pracować’) i *palabras* (‘słowa’); *templado* (‘łagodny’) i *con / templada* (*contemplada* to ‘kontemplowana’, a *con templada* ‘z łagodną’).

aktualizują się oba te znaczenia. Ślad frazeologiczny to zjawisko tekstowe, które powstaje na skutek ewokacji jednostki frazeologicznej w procesie lektury (zob. Studzińska, Skibski 2016). W tym wypadku czytelnik przywoła zwrot ‘przepaść bez echa’, którego znaczenie figuratywne to ‘zniknąć bez śladu’, i zestawí czasownik z homonimicznym rzeczownikiem. Gra słów odbywa się tu na poziomie semantycznym. Real wybrał natomiast aliterację: zastąpił *averno* ‘piekłem’, *enfer*, uzyskując *l’enfer de ne pas (te) / voir* [dosł. ‘piekło niewidzenia (cię)’].

Końcowy przejaw metafory piekła, *toda esta carencia endurece / los muros de mi in(v/f)ierno* (dosł. ‘cały ten brak utwardza / mury mojego piekła/zimy’), jest trudny do przetłumaczenia przede wszystkim ze względu na konieczność odtworzenia relacji semantycznej ‘piekła’ i ‘zimy’. Jest ona jednak kluczowa, nie tylko z powodu figury *in(v/f)ierno*, której komponenty wzajemnie się uzasadniają, ale również z uwagi na pojawiającą się w innych wierszach temu metaforę zimy jako czasu rozstania, a lata jako czasu przebywania razem⁵ (np. *imprevista tu visita vera / niega / la mente lo que el ojo ve*, czyli ‘nie / prz(e/y)widziana twa wizyta nocą letnią / zaprzecza oczom rozum’⁶). Dooley łączy *winter* i *hell* w *winter-hell*, co nie ma szczególnej wartości stylistycznej. Odbiorca angielski nie domyśli się nawet, że w oryginale była tu gra słów – chyba że zerknie na tekst hiszpański, a przecież przekład poetycki nie powinien wymagać konsultacji z oryginałem, by dać czytelnikowi pojęcie o bogactwie stylu. Tłumacz na francuski powtarza słowo *enfer* (‘piekło’), spajając je z *envers* (‘odwrotna strona’), a więc czymś w domyśle negatywnym – jednak ‘zima’ ginie. Wydaje się też, że powtórzenie wyrazu z wersu inicjalnego (*enfer*) nie jest optymalnym rozwiązaniem, skoro w oryginale jest inny. Ja i tu zdecydowałam się na grę słów na poziomie semantycznym: ‘zima coraz niżej / zatacza kręgi piekieł’. Zataczanie kręgów brzmi złowroźnie, a ‘kręgi piekieł’ przywołują na myśl *Boską komedię* Dantego.

Granice przekładu i poziomy ekwiwalencji

Praca nad wierszami Martína Gijóna, których głównym mechanizmem sensotwórczym jest paronomazja, zmusza do ciągłego pytania o granice

⁵ Jest to kolejna klasyczna metafora, obecna np. w Sonecie LVI Shakespeare’a: ‘As call it winter, which being full of care, / Makes summer’s welcome thrice more wish’d, more rare’.

⁶ Z wiersza *sueño estival (letni sen)*, Martín Gijón 2013: 27.

przekładu. Nie ulega wątpliwości, że w przypadku poezji, zwłaszcza lingwistycznej, przekład musi niekiedy znacznie oddalić się od oryginału, by pozostać mu bliski. Kwestią kluczową jest odległość, na jaką przekładowi wolno się oddalić – gdzie leży granica, za którą będzie on już tylko adaptacją, naśladowaniem. Nie mniej ważny jest kierunek oddalenia. W tym wypadku jest jasne, że tekst docelowy musi być nie tylko dobrym wierszem, ale też dobrym wierszem miłosnym.

Jeśli zaś chodzi o ekwiwalencję, rozpatruję ją na trzech poziomach. Pierwszy to sytuacja liryczna, której nieodłącznym elementem jest stan ducha podmiotu mówiącego. Czy to zatem wiersz o tęsknocie za ukochaną? Czy może o szczęściu spotkania? Jeżeli stan ducha jest złożony (a często jest), należy to również oddać. Drugi poziom to metaforyka. W miarę możliwości starałam się zachować główną metaforę konceptualną oryginału⁷, a w dalszej kolejności poszczególne jej przejawy. Niekiedy jednak gra słowna skutkowałą zmianą domeny źródłowej, np. *sólo bal / buceo / en tu mirada*⁸ (*balbuceo* to ‘jąkam się’, *buceo* ‘nurkuję’) przetłumaczyłam jako *zapę / tłę się / w twoim spojrzeniu*. Choć ‘nurkowanie’ (domena źródłowa wody) zamieniłam na ‘tlenie się’ (domena źródłowa ognia), sądzę, że sformułowanie ‘zapętlę się’ dobrze oddaje trudność mówienia, a ‘tłę się’ – kontemplację i wyczekiwanie. Notabene Dooley przetłumaczył ten fragment jako *I (st)utter / alone / I di(v)e* (Martín Gijón 2020b: 71), co stanowi daleko idącą zmianę, gdyż w oryginale nie ma mowy o śmierci (nawet metaforyczno-hiperbolicznej) podmiotu lirycznego – tematem jest ból i choroba ukochanej.

Trzeci poziom ekwiwalencji to poziom gry słownej. Paronomazja może przybierać rozmaite formy, a i Martín Gijón jest w tym względzie bardzo twórczy. Oprócz tradycyjnego umieszczania obok siebie podobnie brzmiących słów (*invisible / invencible*, dosł. ‘niewidzialna / niezwyciężona’) lub tworzenia neologizmów (*aira*, połączenie *aire* ‘powietrze’ i *ira* ‘gniew’), poeta używa nawiasów okrągłych (*muda(ble)*, czyli *muda* ‘niema’ i *mudable* ‘zmienna’), nawiasów okrągłych z ukośnikiem (*to(d/r)o*, czyli *todo* ‘wszystko’ i *toro* ‘byk’), nawiasów kwadratowych (*cu(er)[en]pos*, czyli *cu(er)pos* ‘ciała’ i *en pos* ‘w pogoni’), myślników (*a-brazos* jako *abrazos* ‘objęcia’ lub *a brazos* ‘ramionami’), przerzutni (*vuel / ve*, czyli *vuelve* ‘wraca’ i *ve* ‘patrz’,

⁷ Metafora konceptualna (lub: pojęciowa) to kluczowy termin językoznawstwa kognitywnego. Domena źródłowa ulega w niej odwzorowaniu na domenę docelową (Lakoff, Johnson 1980).

⁸ Z wiersza *infirmedad [niemo(c)]*, Martín Gijón 2013: 49.

‘patrzy’ lub ‘idź’), zapisu homofonicznego (*va hilando* jako *va hilando* ‘tka’ i *bailando* ‘tańcząc’) i kursywy (*unidos*, ‘złączeni’, z wyodrębnionym morfemem *dos* ‘dwoje’). Często również łączy kilka z tych zabiegów (*nos-otros y(m)posibles*, czyli *nosotros* ‘my’, *nos* ‘nam’, *otros* ‘inni’, *y* ‘i’, *imposibles* ‘niemożliwi’, *posibles* ‘możliwi’). Jak widać, wachlarz chwytów, jakimi posługuje się hiszpański poeta, jest niezwykle szeroki. W przekładzie najważniejsze było podkreślenie danego elementu semantycznego – rodzaj chwytu był na drugim planie, choć w miarę możliwości starałam się używać figury analogicznej. Oprócz chwytów stosowanych przez poetę używałam też figur semantycznych (neosemantyzm, polisemia, ślad frazeologiczny), które same w sobie nie są nowością, ale za eksperymentalne można uznać zastosowanie ich zamiast paronomazji lub jako jej uzupełnienie.

Tworzywo językowe

Przekładanie poezji lingwistycznej wydaje się tym trudniejsze, im odleglejsze są języki, maleje bowiem szansa wykorzystania tych samych źródłosłów. W założeniu język docelowy należy potraktować równie nowatorsko, jak autor potraktował język wyjściowy. Jednak na przeszkodzie stoją morfologia i składnia. Polskie słowa są dłuższe niż hiszpańskie, częściej podlegają odmianie, składają się z bardziej zróżnicowanych sylab i mają więcej spółgłosek. Wszystko to sprawia, że stawiają większy opór wobec prób dez- i reintegracji. Szczególnie trudne było odtwarzanie autorskiego chwytu Martína Gijóna, czyli parentezy z ukośnikiem, ponieważ wzrok odbiorcy może w pierwszej chwili pominąć znaki interpunkcyjne i odczytać wszystkie litery po kolei. Ważne jest, by rezultat takiej lektury nie brzmiał zbyt dziwnie. Oczywiście najlepiej, jeśli on też ma swój własny sens, jak np. we fragmencie wiersza *niemo(c)*: „ból / nas o(d/k)rywa / na nowo”, gdzie słowo parentetyczne można przeczytać jako ‘odrywa’ i ‘okrywa’, ale też jako ‘odkrywa’.

Tłumaczowi na francuski sprzyjało pokrewieństwo romańskich źródłosłów, przez co liczne figury, a nawet całe fragmenty, mogły zostać odtworzone w skali jeden do jednego, np. *del germen / tal / tu pre / stancia / (a)parecerá*⁹ jako *du germe / ntal / ta pres / tance / (ap)paraître* (Martín Gijón 2020a). Poza tym francuski to język o wyjątkowej liczbie homofonów, co daje ogromne

⁹ Z wiersza *fe en la palabra* (Martín Gijón 2013: 58).

możliwości kreacji. Wydaje się jednak, że Real nie wykorzystał ich w pełni, np. w przypadku wersów *sal dulce / de tu cuerpo*¹⁰ (dosł. ‘wyjdz słodka / ze swego ciała’, a zarazem ‘słodka sól / twojego ciała’, przy czym *sal* oznacza też ‘urok, czar’, ‘smaczek’). Real napisał jedynie *sors douce de ton corps* (Martín Gijón 2020a) (‘wyjdz słodka / ze swego ciała’), nie wykorzystując homofonii *sors* (‘wyjdz’) i *sort* (‘urok, zakłęcie’). Gdyby to zrobił, uzyskałby grę słowną: **sor(t/s) dou(x/ce) / de ton corps*, która znaczyłaby zarazem ‘wyjdz słodka / ze swego ciała’ i ‘słodki czar / twojego ciała’.

Język angielski również ma olbrzymi potencjał paronomastyczny, jednak jego pokrewieństwo z hiszpańszczyzną jest odleglejsze, co oznacza, że większość gier słownych musi tłumacz tworzyć od nowa. I tu jednak potencjał wydaje się niewykorzystany. W kilku przypadkach Dooley prezentuje jedynie rozbiór semantyczny gry słownej oryginału, sprawiający wrażenie raczej wstępnej notatki niż wersji ostatecznej – jak przy wspomnianym wyżej *winter-hell*, a także w przypadku figur z przerzutnią *pen / sable* (*pensable* ‘do pomyślenia’ i *sable* ‘szabla’) i *gema / no* (*gema* ‘klejnot’ i *mano* ‘ręka’), które zapisane są jako zwykłe słowa przedzielone ukośnikiem, w żaden sposób ze sobą nie współgrające: *pen/sabre* (*pen* ‘pióro’, *sabre* ‘szabla’) i *diamond/hand* (*diamond* ‘diament’, *hand* ‘ręka’)¹¹. O ile w tekstach oryginalnych zaskakujące niekiedy obrazowanie jest umotywowane paronimicznie, o tyle brak umotywowania w przekładach sprawia, że czytelnik angielski odbiera Martína Gijóna jako poetę surrealistycznego. Zdarzają się też w tekstach Dooleya niczym nieuzasadnione zmiany znaczenia, np. *es un sueño no es real despertare* (‘to sen nie jawa zbudzę się’) przełożone jest jako *it is a dream it isn't real you woke*¹² (‘to sen nie jawa zbudziłaś/ zbudziłeś się’) – tłumacz zmienia nie tylko czas przyszły na przeszły, ale też ‘ja’ na ‘ty’, co jest szczególnie mylące, ponieważ reszta wiersza kierowana jest do „ty” lirycznego.

Należy też wspomnieć, że Dooley niekonsekwentnie używa nawiasów. Martín Gijón stosuje parentezę zgodnie z ogólnie przyjętymi zasadami: litery w nawiasie są opcjonalne, np. *di(ji)ste* to *diste* (‘dałaś’) lub *dijiste* (‘powiedziłaś’). Natomiast Dooley często używa tej figury odwrotnie, część opcjonalną umieszczając poza nawiasem, np. *k(not)*, *m(ail)*, *obs(cure)*,

¹⁰ Z wiersza ****sal dulce* (Martín Gijón 2013: 61).

¹¹ Oba przykłady z wiersza *tu donación* (*en busca de una [p/m]atria*), ang. *your donation (towards a [fa/mo]therland)*, Martín Gijón 2020b: 68–69.

¹² Z wiersza **** origen de la imagen* (ang. ****origin of the image*), Martín Gijón 2020b: 10–11.

a(muse)d, w celu wyróżnienia danego morfemu – mimo że Martín Gijón efekt ten osiąga za pomocą kursywy lub myślników. Takie przesunięcie w języku poetyckim można uznać za zabieg tłumaczenia eksperymentalnego, ale moim zdaniem nie jest to eksperyment udany: teksty angielskie sprawiają wrażenie chaotycznych ponad miarę, zwłaszcza że Dooley pozwala sobie na dużą swobodę w układzie łamanych wersów (Martín Gijón konsekwentnie zaczyna drugą część łamanego wersu dokładnie poniżej miejsca, gdzie kończy się pierwsza). Wreszcie jeden utwór (Martín Gijón 2013: 60) Dooley całkowicie pomija:

sin ti soy

una car
 casa
 de mi ser([i/y]a)
 (des)habitada

bez ciebie jestem

do m
 (nie ma ni)e m
 (b/w)rakiem
 pustostanem

A przecież na angielski można go przełożyć na wiele sposobów, np. tak:

without you I am

(a) home
 sick
 [un]wreck[ognizable]
 con
 d(e/a)mned

Tradycja literacka

Równie istotna jak właściwości samego tworzywa językowego jest tradycja literacka kultury docelowej, zarówno na płaszczyźnie formy, jak i treści. Polska poezja lingwistyczna ma za sobą kilka dekad tradycji i nadal jest

nurtem aktualnym i ważnym. Niestandardowa wersyfikacja i wielość neologizmów mogą przypaść do gustu odbiorcom w Polsce nawet bardziej niż w Hiszpanii, gdzie poezja taka jest zjawiskiem dużo rzadszym (co skądinąd może dziwić, zważywszy na bogatą twórczość ruchów awangardowych z początków XX wieku, takich jak ultraizm i kracjonizm¹³).

Jeśli chodzi o tematykę, *Zaklin(ow)anie* będzie książką zupełnie wyjątkową w polskiej panoramie poetyckiej, gdzie nie zdarzają się – poza antologiami – tomy złożone wyłącznie z wierszy miłosnych. Wielką wartością liryków Martín Gijóna jest ich intensywny erotyzm w połączeniu z głębokim szacunkiem do „ty” lirycznego. Polska poezja współczesna pisana przez mężczyzn ma w tym zakresie ogromne braki: nadal powszechna jest toksyczna męskość.

Nawiązania intertekstualne

Kilka ostatnich wierszy *Rendición* zawiera fragmenty obcej tkanki. W wersy wplecione są cytaty w języku niemieckim, wyróżnione kursywą. Większość z nich to urywki liryków Paula Celana: *Lob der Ferne*, *Corona*, *Erblinde schon heut i Tübingen, Jänner*. Jest też myśl Nietzschego: *werde der du bist*¹⁴, „stań się tym, kim jesteś”. Martín Gijón stapia cytaty z fragmentami słów hiszpańskich, np. *Zur Blindheit über- / redete Augen*¹⁵ / *éramos luz*¹⁶. Urywek niemiecki oznacza ‘oczy przekonane do ślepoty’, a fragment po hiszpańsku odczytać można jako *éramos luz*, ‘byliśmy światłem’, lub *generamos luz*, ‘generowaliśmy światło’.

Zachowałam fragmenty niemieckie w oryginale [„*Zur Blindheit über- / redete Auge / n / aszym własnym byliśmy świat(ł)em*”], wychodząc z założenia, że skoro autor nie chciał czytelnikowi objaśniać za dużo, to i tłumacz nie powinien. Dooley sądzi inaczej: po słowach niemieckich podaje ich luźny przekład na angielski (*Zur Blindheit über- / redete Augen / eyes*

¹³ Co ciekawe, kracjonizm wywarł wpływ również na polską poezję dwudziestolecia międzywojennego, poprzez twórczość Tadeusza Peipera (Baczyńska 2014: 419–420; Lentas 2011).

¹⁴ Zaczepnięta z *Ody pytyjskiej drugiej* Pindara.

¹⁵ Cytaty z Celana i Nietzschego poeta wyróżnia kursywą, jednak przytaczam je zapisane prostym fontem w celu odróżnienia od innych cytatów obcojęzycznych, w niniejszym artykule domyślnie zapisywanych kursywą.

¹⁶ Z wiersza *sl go ciego (jesli o cie mniej e)*, Martín Gijón 2013: 74.

over- / whelmed by blindness we / generated and / we were light), przy czym wykonuje jedynie rozbiór semantyczny wersów hiszpańskich, nie tworząc gry słów. Trudno powiedzieć, jakie rozwiązanie przyjąłby tłumacz na francuski, ponieważ wśród przełożonych przezeń wierszy nie ma żadnego z ostatniej części tomu.

Oprócz wspomnianych wyżej cytatów niemieckich, w pozostałych częściach zbioru są też inne, pojedyncze nawiązania intertekstualne, których poeta nie wyróżnia kursywą. Na przykład *repartiendo semilla / en la tierra baldía*¹⁷, „rzucam ziarno w ziemię jałową”, przywodzi na myśl *Ziemię jałową* T.S. Eliota (ang. *The Waste Land*, hiszp. *La tierra baldía*). Z kolei wers *aterrado de tierra sin tus huellas*¹⁸ (dosł. ‘prerażony ziemią bez twych śladów’, w mojej wersji „prześladowany ziemią bez twych śladów”) to odległe echo surrealistycznego wiersza *Vuelta de paseo (Powrót ze spaceru)* Federica Garcíi Lorki: *asesinado por el cielo* („zamordowany przez niebo”¹⁹ lub ‘unicestwiony niebem’). W *¿vivir es despertar?* („¿życie to jawa?”)²⁰ można dopatrzeć się aluzji do *Życie snem* Pedra Calderóna de la Barca, a w *secre(t)go / de mis noches / más os / curas* („głęboka bezsenność / ciemno potajemnie / lecz mnie”)²¹ – do *Nocy ciemnej* Jana od Krzyża.

Mając na względzie liczne nawiązania intertekstualne w tekście oryginalnym, włączyłam do przekładów nawiązania do poezji polskiej – wspomniana wcześniej aluzja do *** *Nicość przenicowała się* Wisławy Szymborskiej nie jest jedyną. Ta kolażowa strategia nie była z góry zaplanowana, sformułowania przychodziły same, ale podjęłam świadomą decyzję o włączeniu ich do tekstów docelowych. Wersy *cada vez que aterrizan las aves perdi / das* (Martín Gijón 2013: 25) przywiodły na myśl „ptaki powrotne” z *Piosenki* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego [„Znów wędrujemy ciepłym krajem, / malachitową łąką morza. / (Ptaki powrotne umierają / wśród pomarańczy na rozdrożach)”, Baczyński 2019: 13].

¹⁷ Z wiersza *** *la promesa de me-d(ec)irte* (*** *obietnica przymierza*), Martín Gijón 2013: 19.

¹⁸ Z wiersza *sacrificio sin fe* (*ofiarowanie w niewierze*), Martín Gijón 2013: 23.

¹⁹ W przekładzie Leszka Engelkinga (García Lorca 2019: 147).

²⁰ Z wiersza *** *dormido irradiaba* (*** *na twój twarz uspiętej*), Martín Gijón 2013: 40.

²¹ Z wiersza *¿so(s) (ñ/n)ada?* [(*nie*)wy(*ja*)śniona?], Martín Gijón 2013: 62.

llamadas perdidas

dispersas las prisiones en que habita
 tenaz e imprevisible tu recuerdo
 cada vez que aterrizan las aves perdi
 das
 en bajar de nuevo
 códigos y signos

połączenia nieodebrane

w gruzy obracasz twierdzę
 która więzi myśli o tobie nieustannie
 za każdym razem gdy lądują
 ptaki powro
 tn(e/ę)
 na nowo znaki i kody

Z kolei słowa *inmen so(y) / ojo azul / de los días* (Martín Gijón 2013: 55) przypomniały „łagodne oko błękitu” z wiersza Cypriana Kamila Norwida *W Weronie* (Norwid 2003: 54): „Nad Kapuletich i Montekich domem, / Splukane deszczem, poruszone gromem, / Łagodne oko błękitu –”.

di
 lu
 vió

entre nos otros

el inmen so(y)
 ojo azul
 de los días sin
 sus lágrim(i)as
 (po/
 u)
 łudnie

pomiędzy
 na(s) dwoje

pa(t)rzyło
 piekące oko błękitu
 bez łez
 niczym ja

Nie wymieniam tu wszystkich nawiązań intertekstualnych *Zaklin(ow)ania*, by nie psuć zabawy osobie, która być może kiedyś zechce je tropić.

Podsumowanie

Liryka Mario Martína Gijóna jest wyjątkowa z kilku powodów. Jego idiolekt, ikonicznie przedstawiający wieloznaczność, demaskuje niedostatki języka jako środka ekspresji, zwłaszcza w zakresie nazywania złożonych stanów emocjonalnych. Swoistym fenomenem jest przy tym zestawienie eksperymentalnej formy ze szczerością i wrażliwością miłosnego wyznania. Czy eksperymentalna forma liryki Martína Gijóna oznacza eksperymentalność przekładu? Jak podkreśla Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz (2018: 83), przekład literatury eksperymentalnej nie jest tożsamy z przekładem eksperymentalnym, ponieważ „[b]ogato reprezentowane w twórczości translatorskiej są zarówno ‘konwencjonalne’ przekłady tekstów eksperymentalnych, jak i eksperymentalne przekłady tekstów ‘konwencjonalnych’”. Z perspektywy poetyki kognitywnej, która kładzie nacisk na intersubiektywność odbioru, przekład konwencjonalny to taki, którego założeniem jest umożliwienie czytelnikowi tekstu docelowego dokonania konstrukcji sensów analogicznej do tej, jakiej dokonać może czytelnik oryginału. Z kolei celem przekładu eksperymentalnego jest wywołanie u odbiorcy innych stanów poznawczych, czy to za pomocą transpozycji intersemiotycznej, czy zabiegów stricte językowych. W takim ujęciu omawiane w niniejszym szkicu przekłady należy uznać za konwencjonalne: ich celem było odtworzenie wierszy Martína Gijóna w innym języku. Przyjrzyjmy się jednak środkom, które tłumacze stosowali, by ten cel osiągnąć. Przekład francuski jest najbardziej zbliżony formalnie, co wynika przede wszystkim z pokrewieństwa językowego: Miguel Ángel Real mógł wykorzystać zbieżne w dużej mierze źródłosłowy romańskie, umożliwiające odtworzenie gier słownych w skali jeden do jednego, lub z niewielkimi tylko zmianami. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że tekstów francuskich jest jedynie sześć – nie można wykluczyć, że ich przekładalność była kryterium wyboru. Tłumacze na angielski i polski w różny sposób radzili sobie z niemożliwością odtworzenia paronomazji tekstów oryginalnych. Paronomazje Dooleya często prowadzą do braku ekwiwalencji na poziomie sytuacji lirycznej, nie brakuje też przypadków, w których zadawała się on rozbiorem semantycznym oryginalnej paronomazji, nie siląc się na grę słów. Zabiegi takie trudno uznać za eksperymen-

mentalne – są raczej przejawami tłumaczenia nie najlepszej jakości. Za eksperymentalne można ewentualnie uznać inne niż w oryginale użycie nawiasów, a także dużo bardziej swobodną konstrukcję wersów. Ogólnie rzecz biorąc, w przekładach angielskich Martín Gijón jawi się jako poeta surrealistyczny, a przy tym chaotyczny.

W swoich przekładach zastosowałam dwa zabiegi, które można uznać za eksperymentalne, gdyż odbiegają od zabiegów Martína Gijóna. Pierwszym z nich było stosowanie figur semantycznych jako uzupełnienie gier słownych opartych na paronomazji (neosemantyzm, polisemia, ślad frazeologiczny). Drugim – wprowadzanie do niektórych tekstów nawiązań do poezji polskiej. Oba te zabiegi miały jednak na celu semantyczne wzbogacenie miejsc, które w oryginale nasemantyzowane były za sprawą paronomazji, a więc – w ostatecznym rozrachunku – zmierzały do wywołania w czytelniku stanów poznawczych analogicznych do tych, jakich doświadczać może czytelnik oryginału.

Każda z omawianych wersji językowych jest inna, ze względu na zarówno odmienność tworzywa językowego, jak i podejścia przekładowcy do tekstu. W języku francuskim często można było odtworzyć oryginalne paronomazje. Znacznie rzadziej możliwość taką dawał język angielski; polszczyzna – prawie nigdy. Przekłady na angielski i polski są więc w stopniu dużo większym niż tłumaczenie francuskie re-kreacją. Terence Dooley potraktował przy tym oryginały bardzo swobodnie, zarówno na płaszczyźnie treści, jak i formy. Moim celem było stworzenie tekstów jak najbliższych oryginałom na poziomie sytuacji lirycznej i metaforyki, a zarazem mogących funkcjonować samodzielnie w kulturze docelowej jako wiersze miłosne.

Bibliografia

- Baczyńska, B. 2014., *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa.
- Baczyński, K.K. 2019. „Niebo złote ci otworzę...”. *Anioł biały*, Kraków.
- Brzostowska-Tereszkiewicz, T. 2018. *Sztuka post-przekładu*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 9, cz. 1, s. 77–97.
- García Lorca, F. 2019. *Wiersze i wykłady*, wstęp J. Ziarkowska, wybór przekładów M. Kurek, Wrocław.
- Hidalgo, M. 2020. *Cantos rodados*, „Quimera. Revista de Literatura” 434, s. 64.
- Lakoff, G., Johnson, M. 1980. *Metaphors We Live by*, Chicago.
- Lakoff, G., Turner M. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago.

- Lentas, B. 2011. *Tadeusz Peiper w Hiszpanii*, Gdańsk.
- López Vilar, M. 2020. *Los mapas del lenguaje: trazos y senderos de la poesía actual en España*, „Ínsula” 880, s. 6–8.
- Mammos, Rafael. 2014. *Todas las posibilidades*, „Revista Puentes” 2, s. 78–79.
- Martín Gijón, M. 2011. *Latidos y desplantes*, Madryt.
- 2013. *Rendición*, wstęp B. del Pliego, Madryt.
- 2014. *Tratado de entrañeza*, wstęp R.-J. Díaz, Madryt.
- 2019. *Des en canto*, wstęp A. Méndez Rubio, Santiago de Chile – Barcelona.
- 2020a. *Poèmes de „Rendición”*, „La Piraña”, 26 lutego 2020, przekład M.Á. Real, <https://piranhamx.club/index.php/boca-de-rio/item/978-mario-martin-gijon-poesmes-de-rendiccion> [dostęp: 01.12.2020].
- 2020b. *Sur(rendering)*, przekład i wstęp T. Dooley, Bristol.
- w druku, *Zaklin(ow)anie*, przeł. J. Studzińska.
- Moga, E. 2013. *Algunos nombres improprios*, „Cuadernos Hispanoamericanos” 757–758, s. 171–187.
- 2014. *Poe(a)mario*, „Turia. Revista Cultural” 109–110, s. 490–493.
- 2015. *La disección de la rosa*, Mérida.
- Morales Barba, R. 2012. *Nuevas maneras de decir*, „Turia. Revista Cultural” 101–102, s. 505–507.
- Norwid, C.K. 2003. *Poezje*, Kraków.
- Perera, J.M., 2019. *Ausencias y a-dicciones en la poética en Mario Martín Gijón*, w: *Vallejo & Company*, <http://www.vallejoandcompany.com/ausencias-y-a-dicciones-en-la-poetica-de-mario-martin-gijon/> [dostęp: 30.05.2021].
- Pérez Walias, J. 2017. *La luz entrañada en la poesía de Mario Martín Gijón*, „Cuadernos del Matemático: Revista Ilustrada de Creación” 55, s. 155–157.
- Studzińska, J., 2021. *Wysł(o/a)wić miłość. O „Zaklin(ow)aniu” Mario Martína Gijóna*. *Esej przekładowy*, „Czas Literatry” 1, s. 13–16.
- Studzińska, J., Skibski, K. 2016. *Frazeologizmy Wisławy Szymborskiej w przekładzie. Propozycja kategorii śladu frazeologicznego*, „Przestrzenie Teorii”, s. 149–175.
- Szymborska, W. 2007. *Wiersze wybrane*, Kraków.
- Śmiłek E. 2018. *(Pa)labra[r] (en) el texto. Lector/autor en la poesía rupturista de Mario Martín Gijón*. „Kamchatka. Revista de Análisis Cultural” 11, s. 163–178.
- 2019, *Amoscritura: „cuerpos atrabesados”*. *Somatología poética de Mario Martín Gijón*, „Romanica Silesiana” nr s. 100–116.
- 2020, *Poéticas disconformes de Sonia Bueno y Mario Martín Gijón*, „Crátera. Revista de Crítica y Poesía Contemporánea” 7, s. 86–97.
- 2021, *Dem(oli/uda)ción del lenguaje en la poesía de Mario Martín Gijón. Nueva oleada de la vanguardia en España*, „Manufactura Hispánica Lodziense” 11, *Entre la tradición y la novedad*, s. 39–50.