

BARTOSZ SOWIŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-9301-6121>

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

bartosz.sowinski@ujk.edu.pl

BARAŃCZAK I SOSNOWSKI PRZEKŁADAJĄ „THE MAP” ELIZABETH BISHOP. MIĘDZY *MIMESIS* A DEZILUZJĄ, OCALENIEM A NICOŚCIĄ

Abstract

Barańczak and Sosnowski Translate Elizabeth Bishop’s “The Map”: Between *Mimesis* and Disillusion, Redemption and Nothingness

This article examines Elizabeth Bishop’s poem “The Map” and its Polish translations by Stanisław Barańczak and Andrzej Sosnowski. The first section outlines key interpretations of Bishop’s work, presenting her as a poet negotiating the tension between vision (*mimesis*) and language (disillusion). Here, I draw on Geoffrey Hartman’s reading of *imitatio Christi*, which he understood as a process of individuation. In the second section, I interpret Barańczak’s translation as an expression of a mimetic and individualising theory of translation and of Bishop’s poetry, heavily influenced by Gerard Manley Hopkins. The third section considers Sosnowski’s version as a manifestation of an anti-mimetic and de-subjectivising approach to both translation and the reading of Bishop’s work, inspired by his reading of Paul de Man. The conclusion highlights the paradoxes inherent in both approaches and suggests possible directions for further interpretation, particularly with regard to Sosnowski’s translations, which are yet to be investigated in detail.

Keywords: *mimesis*, disillusion, ambiguity, subjectivity

Słowa kluczowe: *mimesis*, deziluzja, dwuznaczność, podmiotowość

Uwagi wstępne – *mimesis* i niejednoznaczność

W niniejszym artykule omawiam „The Map” Elizabeth Bishop oraz polskie przekłady tego wiersza, pióra Stanisława Barańczaka i Andrzeja Sosnowskiego, w kontekście dwóch istotnych dla mnie pojęć: *mimesis* i *ambiguity*. Przekład Barańczaka interpretuję jako akt translatorskiego naśladowania, w którym celem tłumacza jest ocalenie oryginału w jego jednostkowości i pełni (wieloznaczności). Pokazuję, w jaki sposób przekład Barańczaka – uszczegóławiając treść znaczeniową „The Map” – przyczynia się do większego ujednostkowania, pełniejszego istnienia tego tekstu w przekładzie. Czytając Barańczaka, śledzę zarazem napięcia pomiędzy niełatwymi do pogodzenia ambicjami artystycznymi – dążeniem do konkretności i dążeniem do wielości znaczeń. Przekłady Sosnowskiego (jest ich w sumie trzy) czytam z kolei jako gesty antimimetyczne, będące dążeniem do deziluzji. Teksty te z pozoru upodabniają się do oryginału, aby unieważnić złudzenie referencji za pomocą zaszytych w tekście dwuznaczności i nierozstrzygalników: amfibolii i anakolutów. Wypowiadając jednocześnie dwa przeciwstawne sądy, teksty te coś stwierdzają, a następnie zawieszają możliwość orzekania – o oryginale i o świecie, który oryginał ten miałby przedstawiać.

Z terminu *mimesis* korzystam zgodnie z jego pierwotnym znaczeniem jako naśladowania w ujęciu szerszym niż przedstawienie literackie, tak jak rozumiał je Erich Auerbach, czyli literackiego „naśladowania rzeczywistości” jako „zmysłowego doświadczenia ludzkiej egzystencji” (Auerbach 2004: 196). Słowo *mimesis* źródłowo oznaczało bowiem fizyczny akt mimicznego odtwarzania, wcielania się w kogoś lub coś, a mimetykiem Sokrates określał kogoś, kto przez naśladowanie stawał się kimś innym (Melberg 2002: 22–23). Akt ten może mieć wiele pierwowzorów: „naturę, prawdę, piękno, manieryzmy, czyny, sytuacje, przykłady, idee” (Potolsky 2006: 1–2). Do tej bogatej listy dodaję jeszcze jeden pierwowzór w dosłownym sensie, czyli oryginał tłumaczenia, tekst poddany naśladowaniu w innym języku.

Przedstawiając poglądy Barańczaka na przekład, podkreślam rolę naśladowania oryginału jako formy ocalającego przetworzenia. Koncepcja ta pozostaje bliska Arystotelesowskiemu ujęciu *mimesis*, które Arne Belberg opisuje jako aktywną ingerencję i twórczość (Melberg 2002: 52–59). Referując poglądy Sosnowskiego na przekład, zwracam uwagę na jego przekonanie o późniejsiwości przekładu wobec oryginału. Jako „potencjalnie

groźny użytek” (Sosnowski 2007: 92) oryginału przekład taki przybliży się do platońskiego odbicia rzeczy, a nie realnego bytu – staje się cieniem przedstawianego przez siebie przedmiotu, pozorem zaledwie udającym podobieństwo (Potolsky 2006: 22).

Warto tu również dodać, że terminu *mimesis* używam zamiennie z terminami naśladownictwo i *imitatio*. Sięgając po łaciński termin, poszukuję analogii pomiędzy poetykami Bishop i tłumaczącego ją Barańczaka a koncepcją poezji Gerarda Manleya Hopkinsa. Tę ostatnią Geoffrey Hartman opisywał jako odtwarzanie pojedynczych istnień w ich zmysłowości (jak u Auerbacha) i *haecceitas*, takości, największym możliwym ujednostkowieniu. W tym punkcie spotykają się wątki literacki i metafizyczny, według Hartmana bowiem dążenie do jak największej indywidualizacji wypowiedzi to gest analogiczny do *imitatio Christi* – naśladowania Chrystusa jako bytu najpełniejszego i najbardziej ujednostkowanego ze wszystkich (Hartman 1954: 47–68)¹. Nasycając przekład „The Map” materialnym szczegółem, Barańczak tworzy tekst, który zaistnieć miałby – jak teksty Hopkinsa – w maksymalnie zindywidualizowanej pełni, przybliżając się tym samym do ucieleśnionego, materialnego Boga. Przekonaniom tym Barańczak dał najpełniejszy wyraz w *Tablicy z Macondo*: „ON JEST jest nie tylko wyznaniem wiary, ale i poetyką normatywną”. Ta metafizyczna poetyka normatywna pociąga za sobą dyscyplinę „związłości/wieloznaczności” (Barańczak 1990: 233).

Pisząc o przekładach Sosnowskiego, nie posługuję się już terminem *mimesis*, lecz deziluzji, a jego praktykę przekładową przedstawiam jako wyraz przekonań o naśladownictwie rozumianym jako forma od-twarzania. Sosnowski jako wierny czytelnik Paula de Mana pozbawia przekład „The Map” „twarzy i kształtu w dokładnie w takiej samej mierze, w jakiej je przywraca” (de Man 2000: 124). Przekład taki – za sprawą dwuznaczności – nie istnieje w całej pełni, lecz jako „naprzemiennosc entuzjastycznego «jest» i ironicznego «nie jest»” (Sosnowski 2013: 64). Przekonania te, wywodzące się od Friedricha Schlegla i tradycji niemieckiego idealizmu (de Man 1999), problematyzują też pojęcie *mimesis*. Odwołując się bezpośrednio do *Poetyki* Artystotelesa, Sosnowski opisuje naśladowanie jako oscylację między bytem

¹ Bazując na argumentach Hartmana, poetykę Hopkinsa syntetycznie przedstawia Tomasz Bilczewski w eseju *Widzenie rzeczy: „niski śmieć i diament”* (Bilczewski 2016: 256–267). Pojawiają się tam także wątki *imitatio Christi* i materialności języka charakterystycznej dla poezji nowoczesnej.

a niebytem. Kreację – „z grubsza mimetyczną” – przedstawia jako „biedną ruinę” i „epicentrum zniszczeń” (Sosnowski 2023: 11–12). Warto dodać, że w częściach analitycznych artykułu posługuję się sformułowaniami takimi jak „rozpad znaczenia”, „dzieło obraca się wniwecz” czy „zniszczenie” w sposób opisowy, oddający oscylację między kreacją („entuzjastyczne jest”) a anihilacją („ironiczne nie jest”) wpisaną w przekłady Sosnowskiego.

Na drugi z terminów – *ambiguity* – powołuję się we wstępie w jego angielskim brzmieniu ze względu na większą pojemność znaczeniową, obejmującą „powątpiewanie i wielość, tudzież pełnię” („doubt and plurality, or plenty”) (Ossa-Richardson 2019: 2). Zjawisko to doczekało się szczegółowych analiz, pośród których poczesne miejsce zajmuje *Seven Types of Ambiguity* Williama Empsona. Znajdziemy tam definicje *ambiguity*, które będą bliskie Barańczakowej wieloznaczności, np. „słowo lub struktura gramatyczna, [które]działa na kilka sposobów jednocześnie” („a word or a grammatical structure is effective in several ways at once” (Empson 1949: 2). Znajdziemy jednak i takie, które odpowiadają dwuznacznościom Sosnowskiego, gdzie dwoistość znaczenia w tekście ujawnia „fundamentalny rozłam w umyśle pisarza” („a fundamental division in the writer’s mind”) (Empson 1949: 192). Dążąca do pełni wieloznaczność Barańczaka najlepiej wyraża się w koniunkcji „zarówno, jak”, podczas gdy pełne zwątpienia dwuznaczności Sosnowskiego realizują się w alternatywie „albo, albo”.

Te same odcienie *ambiguity* znajdziemy w twórczości Elizabeth Bishop. Jej wiersze odczytywano na sposób mimetyczny – jako ukonkretniony i materialny zapis zmysłowego świata, w którym wielość dodawanych do siebie szczegółów tworzy pełniejszy obraz rzeczywistości. Interpretowano je jednak również z pozycji antymimetycznych – jako przykład działania języka i zdolności negatywnej samej Bishop, tworzącej teksty, które kwestionują to, co same zdają się stwierdzać. Pierwsze słowa „The Map” – „land lies in water” – przezroczysty opis świata i zarazem sugestia kłamliwości takiego opisu – doskonale oddają tę niejednoznaczność. Niejednoznaczność „The Map” we frapujący sposób daje o sobie znać także w polskich przekładach.

Bishop: oko i język

Nie jest być może przypadkiem, że Colm Tóibín książkę na temat Elizabeth Bishop zaczyna od amfibolii: „She began with the idea that little is known and that much is puzzling” (Tóibín 2015: 1). Ogólnikowy, idealnie pasujący

do niemal dowolnego wstępu frazes „Wyszła od przekonania, że niewiele wiadomo, a wiele pozostaje zagadką” pod piórem Tóibína zamienia się w spostrzeżenie zawierające niepokojącą kwalifikację: „niewiele wiadomo, a nawet to [niewiele] pozostaje zagadką”.² Trudno o bardziej wymowne wprowadzenie do twórczości autorki, która pozostawiła po sobie garść zwodniczo prostych wierszy, w których dążenie do precyzji podszyte jest niepewnością poznawczą, ta zaś nierzadko ulega kaprysom fantazji.

Tóibín używa tej dwuznacznej konstrukcji składniowej w rozdziale nawiązującym do wiersza poetki „Brodzicz piskliwy”. Tytułowy ptak, „wyznawca Blake’a” (Bishop 1995: 101), nie potrafi już „zobaczyć świata w ziarenku piasku” (Blake 2002: 152), świat bowiem rozpadł się na miliony ziarenek – raz będąc mgłą, innym razem mieniąc się bogactwem szczegółów. Obraz ten ukazuje Bishop jako poetkę widzialnego, w którym pojedyncze kształty rozpadają się na mrowie drobiazgów. Może on również podsuwać wyjaśnienie, dlaczego – jak twierdzi Tóibín – największą trudność poetce sprawiało w ogóle „coś stwierdzić” („make a statement”), a to, co udało jej się wypowiedzieć, przyjmowało formę tyleż wyczelowaną, co podszytą żartem (Tóibín 2015: 4).

Dwuznaczność tekstów Bishop dała o sobie znać już w pierwszych reakcjach czytelników poetki. Randall Jarrell na wiele lat „ustawił” receptę jej wierszy, pisząc w recenzji debiutanckiego tomu *North & South*: „Poezja Bishop jest niezwykle osobista i szczerą, widać to w jej dowcipie, zmyśle obserwacji i wrażliwości, a także w jej ograniczeniach. Pod każdym wierszem Bishop znajduje się ten sam podpis: «Widziałam to»” (Jarrell 1955: 210). Lektura ta stawiała znak równości między literaturą a rzeczywistością. Opinię o mimetyczności wierszy Bishop podchwyciły pierwsze badaczki, podkreślając wizualność zapisanego w nich doświadczenia i dyscyplinę opisu (McNally 1966: 189). Uprawianą przez Bishop sztukę poetyckiej kartografii opisywano również jako kontemplację, która „nie poszukuje niczego wyjątkowego, a tylko próbuje się czemuś dokładnie przyjrzeć” (Estess 1977: 720).

W tym samym czasie, co Jarrell, opisując te same wiersze, Robert Lowell pisał coś odmiennego: „Z pozoru jej wiersze to obserwacje – nadzwyczaj precyzyjne, dowcipne oraz uporządkowane, ale nic ponad to. [...] Wiersze te przywodzą na myśl Kafkę lub niektóre obrazy abstrakcyjne, pozostawiają

² Jeśli nie wskazano inaczej, tłumaczenia cytatów z tekstów anglojęzycznych pochodzą od autora.

też mętlak w głowie – nie wiadomo, o czym tak naprawdę są” (Lowell 1947: 186). Odczytanie Lowella znalazło szczególny oddźwięk wśród tych badaczek, które zaczęły zauważać, że poezja Bishop pozwala spotkać się dwóm żywiołom: temu, co swojskie i udomowione, z tym, co osobliwe i nie z tego świata (Vendler 1977: 23).

Zaczęto odkrywać zanurzenie poezji Bishop w języku. Teksty te nie ukazywały już świata w całej jego naoczności, ale ostentacyjnie odsłaniały własne medium. „Poezję zmienną i pełną niewiadomych” zaczęła destabilizować gra języka (McCabe 1994: xii). To, co Jarrell widział w całej okazałości, badaczki opisujące relacje między światem, czasem a językiem w poezji Bishop zaczęły widzieć „w zanikaniu” (Costello 1982: 351). Być może najlepszym podsumowaniem przeglądu tych rozbieżnych interpretacji będą dwuznaczne słowa samej Bishop, która uważała, że w sztuce liczy się umiejętność, którą nazwała „seeing things” (Fountain i Brazeau 1994: 22): tyleż widzenie i dostrzeganie rzeczy takimi, jakie są, co tych rzeczy powidoki i wyobrażenia.

„The Map”: między kontemplacją a spekulacją

Tekstem, który w dorobku Bishop ukazuje oscylację pomiędzy tym, co jest, a tym, co być może tylko się wydaje, jest „The Map”, otwierający debiutancki tomik *North & South* (Bishop 2008: 3). Oscylację, której chciałbym poświęcić tu nieco więcej miejsca, przekonująco uchwycił Seamus Heaney – notabene autor tomu zatytułowanego właśnie *Seeing Things*. Obrazy, które znajdziemy u Bishop „mają w sobie coś ze snu i z jawy oraz z czegoś jeszcze, co nie ma nazwy. Ciągną widza w dwie różne strony: może on patrzeć i podziwiać, a może też dorabiać historie do tego, co widzi” (Heaney 1996: 256–257). Oprócz kontemplacji, czystego skupionego oglądu, mamy więc w „The Map” spekulację, rozmyślanie rozpisane na szereg scenek, w których gra domysłów umowne i abstrakcyjne kształty na mapie zamienia w znaki bardziej namacalne i figuratywne: upodabniające się do zająca („Norway’s hare”), ludzkich dłoni („peninsulas take the water between thumb and finger”) lub Eskimosa („Labrador’s yellow, where the moony Eskimo / has oiled it”).

„The Map” jest tekstem niejednorodnym stylistycznie – dobiega z niego głos młodzieńczy, jeszcze nie ustawiony. Mieszanina poetyk przynosi szczegółowy opis przedmiotu codziennego użytku, wypowiedź dosłownie

zanurzona w terminologii żeglarskiej („shadows”, „shallows”, „unperturbed”, „peninsula”) i wypełniona bliskimi poetce, bo pochodzącymi z jej rodzinnych stron, nazwami geograficznymi (Labrador, Nowa Fundlandia) (Cook 2016: 17–23). Literalność opisu – mimetycznego opisu mapy i zarazem świata, który się za nią kryje – nie przeszkadza jednak lekturom, które widzą w tym wierszu grę kapryśnej wyobraźni, tekst pełen aluzji i aliteracji, otwierający czytelnika na „nieokreślone (nieoznaczone) znaki zmyślenia” („indeterminate signs of fiction”) (Costello 1991: 235).

„The Map”: między naśladowaniem a fantazją

W tej celebrującej własną retoryczność ekfrazie na przedstawienie mapy nakłada się szereg intertekstualnych powidoków, nie ograniczających się wyłącznie do literatury, a świadczących o poszukiwaniach stylistycznych poetki. Widać tu fascynację Gerardem Manleyem Hopkinsem, którego teksty miały przeniknąć w rzeczy („enter into things”) i przemówić w imieniu lub z wnętrza natury („speak [...] for or from nature”). Naśladując to, co przedstawiają („mimes what it represents”), miały odzwierciedlać wewnętrzną organizację istnienia (Hartman 1970: 235). Opisując rzeczy w sposób niepowtarzalny i dla nich jedyny, teksty te uczestniczyłyby w *haecceitas* „radykalnie indywidualnych cechach rzeczy” (Stróżewski 2004: 146), własnościach decydujących o jednostkowości i niepowtarzalności ich posiadacza. Taki, a nie inny wiersz, naśladowałby taką, a nie inną rzecz, w jedyny i niepowtarzalny sposób opisywałby tę, a nie inną zatokę, sokoła (*Windhover* Hopkinsa) bądź mapę.

Posługując się terminologią Melberga, teksty Hopkinsa można nazwać arcymimetycznymi – naśladować kogoś/coś innego w sposób konkretny i jedyny (naturę, świat, rzeczy), teksty te tym czymś konkretnym i jedynym się stają (Melberg 2002: 22). W naśladowaniu zmysłowego świata osiągają efekty ekstatyczne za sprawą literackich odpowiedników zmysłowości: bogatej instrumentacji dźwiękowej, aliteracji i paronomazji, dynamicznego nieregularnego metrum, dalekiego od miar sylabotonicznych, pełnego przerw i nieoczekiwanych akcentów. Niektóre z tych tropów odnajdziemy w „The Map”, zwłaszcza w pierwszej strofie, nasyconej paronomazjami („shadows or are they shallows?”), aliteracjami („the line of long sea-weeded ledges”) i przerzutniami („at its edges / showing the line”; “along the fine tan sandy shelf / is the land tugging”).

Ekstacyzna retoryczność tekstów Hopkinsa naśladuje witalność i energię poszczególnych bytów. W tekstach tych – jak przekonuje Hartman – „wzrok Hopkinsa, niby ładunek elektryczny, łączy rzecz i postrzegającego, rzecz i działającego” („thing and perceiver, thing and actor, tend in the sight of Hopkins to be joined to each other as if by electrical charge”) (Hartman 1954: 55). Analogiczne przesunięcie akcentu z indywidualnego aktu istnienia obecnego w tekście na tego aktu postrzeganie – na dialog między „okiem a zdarzeniem fizycznym” („eye and physical event”) (Hartman 1954: 53) – odnajdziemy w twórczości Bishop. Pisząc o nieregularnym rytmie Hopkinsa, a odwołując się do tradycji barokowej, poetka pisała, że Hopkins przedstawia „nie myśl, ale myślący umysł” („portray, not a thought, but a mind thinking”) (Bishop 2008: 666). Nie przedmiot myślenia, ale myślenia proces stał się przedmiotem – inspirowanych tym sformułowaniem – kognitywnych studiów nad jej twórczością (Wójcik-Leese 2010).

Myślący umysł – nawet pośrodku zestrojonej na modłę Hopkinsa epifanii – zaczyna zadawać niewygodne pytania, które komplikują niezapośredniczoną wizję („shadows or are they shallows?”; „does the land lean down?”; „is the land tugging?”). Bishop sięga po cytaty znane z repertuaru Johna Donne’a i jego „To His Mistress Going to Bed” – amfibolia otwierająca wiersz („land lies in water”) zapowiada efekty charakterystyczne dla malarstwa iluzjonistycznego. Najzwyczajsze zdanie orzekające, przedstawiające przedmiot podwójnego mimetycznego oglądu – namacalny świat i umowne kształty na mapie, która do świata odsyła, przemycą przewrotną sugestię. Geografia jako przedstawienie powierzchni ziemi tworzy wygodną dla ludzkiego oka iluzję, w której reprezentacja „kłamie” na temat przedmiotu własnych przedstawień.

Ten w gruncie rzeczy ograny chwyt zapowiada jednak nieoczekiwane efekty, w których język przestaje być narzędziem opisu ustabilizowanego i przewidywalnego świata, a zaczyna go tworzyć, powołując do życia nieoczekiwane formy. Kształty na mapie – załamane przez pryzmat języka – zaczynają wychodzić z własnych ram. Formacje geograficzne zamieniają się w zwierzęta – w labradory i wodołazy („the shadow of Newfoundland lies flat and still”, „Labrador’s yellow, where the moony Eskimo / has oiled it”). Kształty ulegają jeszcze bardziej nieoczekiwanym metamorfozom w zdaniach takich, jak: „We can stroke these lovely bays, / under a glass as if they were expected to blossom”. Swobodny, niczym nieumotywowany kaprys fantazji, w której „bays”, zatoki na mapie, można głaskać („stroke”), tak jak głaszczce się zwierzę, a zatoki pod szkłem mogą „zakwitnąć” („blossom”) jak kwiaty, odnajduje głębszą motywację w stosowanej przez Bishop

frazeologii, która podąża za sugestiami pozostawionymi przez łączliwość wyrazów. Surrealistyczne skojarzenia powstają za sprawą języka, który zaczyna kształtować to, co widzi oko. Zatoki głaskane pod szkłem języka zamieniają się w gniadosze („stroke these lovely bays”), te zaś zakwitając przeobrażają się w drzewka laurowe („bays [...] expected to blossom”).

Być może ten fragment miał na myśli John Ashbery, gdy porównywał wiersz Bishop do surrealistycznych kolaży, twierdząc, że „The Map” „poszerza horyzonty wiersza”. Wzorem surrealistów w „The Map” „wszystko zdarza się w wiecznej terażniejszości” (Ashbery 1994: 246), co oznaczać może zwielokrotnioną perspektywę oglądu (patrząc na jeden przedmiot, widzimy kilka naraz) i proteuszową naturę języka (jedno słowo odsłania kilka równoległych i przygodnych znaczeń).

„The Map” w Polsce

Twórczość Bishop doczekała się w Polsce komentarzy zanurzonych w poetyce kognitywnej (Wójcik-Leese 2010), traktujących o niezadomowieniu (Fiedorczuk 2015), wzniosłości (Gutorow 2012: 15–16; 179–181) bądź sposobach widzenia (Wiśniewski 2017). „Mapę” z kolei komentowano po polsku w zestawieniach z Wisławą Szymborską (Dembińska-Pawelec 2018). Historia tłumaczeń „The Map” jest interesująca choćby ze względu na temperaturę sporu wokół przekładów poetyckich z języka angielskiego, który wywiązał się niegdyś między Barańczakiem a Sosnowskim. W recenzjach i polemikach pisarze nie szczędzili sobie gorzkich słów (Sosnowski 2007: 205–224) (Barańczak 1994). Obaj opublikowali przekłady „Mapy” niemal w tym samym czasie. Przekład Barańczaka ukazał się w jego „rozstrzygającym” – jak nie bez złośliwości nazwał go Sosnowski (Sosnowski 2000: 205) – tomie 33 *wiersze* (Bishop 1995: 21). W złośliwości tej ujawnia się również poczucie niedosytu Sosnowskiego w obliczu tekstów Bishop. Jego „Mapa” ukazała się bowiem w aż trzech redakcjach: w 1994 roku w wersji roboczej (Bishop 1994: 246–247), w 2000 roku w obszernym wyborze wierszy Bishop po raz pierwszy zaprezentowanych przez Sosnowskiego (Bishop 2000: 175–176), wreszcie w wersji książkowej przekładów z Bishop w 2018 roku (Bishop 2018: 7). Nieczęsto się zdarza, aby jeden tekst doczekał się tylu propozycji przekładowych od jednego autora. Historię „The Map” w polskich przekładach warto prześledzić choćby z tego jednego powodu. Istnienie przekładu Barańczaka dodatkowo tę historię urozmaica.

Bishop Barańczaka: poetka *mimesis*

Barańczak na temat „The Map” nie wypowiadał się osobno. Ogólne wypowiedzi poety na temat Bishop (Barańczak 1995: 5–17; Barańczak 2004: 21–25) opisują styl bliski jego poetyce własnej – skomplikowane schematy wersyfikacyjne i układy rymów, paronomazje, aliteracje, humor i ironia, a także wyspecjalizowane, oddające naturę opisywanych przedmiotów słownictwo (Barańczak 2004: 23). Jest to temat dobrze znany i opisany w literaturze przedmiotu (Kaczorowska 2011; Rajewska 2007). Porównując Bishop do Szymborskiej i nazywając ją „poetą ramkowcem”, Barańczak pozostawia także trop, który pozwala na lekturę łączącą Bishop, jego samego i Hopkinsa. W interpretacji Barańczaka wiersze Bishop są bowiem „o czymś konkretnym”, a każdy tekst stanowi „wydzielony i ogrodzony, samodzielnie funkcjonujący mikrokosmos”, co przyczynia się do jego „większej indywidualnej rozpoznawalności i «zapamiętywalności»” (Barańczak 1995: 6–7). Takie odczytanie Bishop ukazuje ją jako artystkę mimetyczną, ujmującą świat w ramy przedstawienia, które naśladuje tego świata materialność i wewnętrzną organizację. Jej wiersze to odrębne i niepowtarzalne byty, z których każdy powstał na podobieństwo opisywanych przez nie przedmiotów.

W podobny sposób Barańczak pisze o wierszach Hopkinsa. Ich język jest „miniaturowym modelem świata”, a cechuje je „dążenie do konkretności i niepowtarzalności nazwania” (Barańczak 1992: 13). Warto ten dyskurs, wywodzący się z tradycji strukturalnej, potraktować językiem teologicznym. Niepowtarzalność nazywania odzwierciedla wspomnianą wcześniej *haecceitas*, „naturę konstytutywną” rzeczy (Stróżewski 2004: 148), o której, pisząc o Hopkinsie, wspomina Barańczak, a którą szczegółowo opisuje Hartman w jednym z wcześniej przywoływanych esejów. Hartman przekonuje tam również, że Chrystus jako byt najbardziej ujednostkowiony to najwyższa forma *haecceitas* („Christ being but the supreme *haecceitas*”) (Hartman 1954: 67). Wiersze niepowtarzalne i nieprzekładalne, o najwyższym poziomie wewnętrznej organizacji i wieloznaczności, naśladowałyby „takość” poszczególnych opisywanych przez siebie bytów. Chrystus – najbardziej ujednostkowiony i niepowtarzalny z bytów – znajdowałby się na samym szczycie drabiny pojedynczych istnień. Pisane na modłę Hopkinsa wiersze byłyby aktem naśladowania nie tylko poszczególnych istnień, ale również Chrystusa – aktem *imitatio Christi*.

Zadanie tłumacza: ocalić przed nicością

Barańczak staje przed zadaniem niemalże teologicznym, zaś ocalenie tekstów w tłumaczeniu to nie tylko wyraz przekonania o własnym kunszcie, ale też misja metafizyczna. Najlepiej przekonanie to oddaje esej zamykający *Tablicę z Macondo*, w którym czytamy, że poezja „w tych samych rozmiarach tekstu potrafi pomieścić więcej znaczeń”, a „zwiążłość produkująca wieloznaczność [...] jest środkiem samoobrony jednostki w zmaganiach z Nicością” (Barańczak 1990: 230–231). Zadaniem Barańczaka jako tłumacza poezji jest więc nie tylko dorównanie tłumaczonym autorom (Barańczak 2004: 14), ale także uchronienie ich przez nicością i zapomnieniem. Agonistyczna teoria tłumaczenia Barańczaka ma w sobie niewyrażony wprost komponent mesjanistyczny. Poeta rozumie rolę poezji jako wyzwalenie języka z jego spłaszczonych, bo pozbawionych wieloznaczności zastosowań. Gdy Barańczak łamie opór „tego, co z pozoru nieprzetłumaczalne” (Barańczak 2004: 14), gdy udaje mu się „przewyższyć oryginał” (Barańczak 2004: 65), powstaje nadwyżka sensu, z nadwyżki sensu zaś rodzi się wiersz o najwyższym poziomie organizacji, związły i wieloznaczny zarazem. Podążając za ideałem związłości i wieloznaczności, Barańczak – choć sam takich sądów nie formułuje wprost – naśladuje *haecceitas* nieprzetłumaczalnego i niepowtarzalnego oryginału. Gdy przekład pozwala na nowo zaistnieć poezji w maksymalnie zindywidualizowanej pełni, „ON JEST” normatywnej poetyki Barańczaka staje się wyznaniem wiary w *haecceitas* Chrystusa – w istnienie ucieleśnionego, materialnego Boga.

„Mapa” Barańczaka: między ujednostkowieniem a jednoznacznością

„Mapa” Barańczaka – za sprawą wysokiej komplikacji formalnej – tworzy mikrokosmos stanowiący wdzięczną ilustrację dla teorii dominanty semantycznej w praktyce. Wiele z problemów, które musi podjąć twórca translatorskiego i lekturowego rachunku zysków i strat, pojawia się już w pierwszej strofie wiersza:

Ląd nurza w wodzie swoje odcienie zieleni.

Płat płycizny u skraju ma kolor najmniej jaskrawy:

jego obrys to obraz wodorostem obrosłej rafy,

upraszczający w błękit wszystko, co tam się zieleni.
 Czy może ląd się chyli, by dźwignąć morze od spodu,
 podważyć je, niezmacone, sprawić, by się uniosło?
 Czy to, co się wydaje płową, piaszczystą, prostą
 linią mielizny – to ląd, który chce się wyszarpnąć spod spodu?

Po stronie „ma” znajdziemy elementy, których obecność artysta doceniał w innych tekstach poetki (Barańczak 2004: 21–25): skomplikowane schematy wersyfikacyjne i układy wyszukanych rymów, także homonimicznych (abbacddc), paronomazje („obrys to obraz”) i aliteracje („płat płycizny”; „płowa, piaszczysta prosta”). Bogactwo foniczne przybliży ten tekst do przekładów Barańczaka z Hopkinsa. Wśród zysków znaleźć można również słownik starannie dobrany z myślą o przedmiocie opisu („płycizna”, „wodorost”, „rafa”, „mielizna”).

Barańczak proponuje wersy nasycone terminologią marynistyczną, ale niepozabawione aluzyjności („podważyć je, niezmacone, sprawić, by się uniosło?”). Widać w nich lekturę świadomą dwuznacznej natury „The Map” – oto bowiem ląd i morze wchodzi w interakcję nieomal ludzką, w której ląd (on) próbuje podważyć (zdyskontować, zakwestionować) morze (ono), tak aby straciło niezmacony (niewzruszony) spokój i uniosło się (jak fala) w gniewie. Dwuznaczność tekstu Bishop znajduje również w tych wyborach Barańczaka, które ukazują mapę jako przedstawienie pełne kartograficznych odniesień i ich interpretacji („płat”, „obrys to obraz”, „to, co się wydaje”, „prosta linia mielizny”). Poezji Bishop w ujęciu Barańczaka daleko więc do „bezpośredniej wizji” – to także przedstawienie odbijające inne przedstawienia, pełne zapośredniczeń i aluzji.

Po stronie „winien”, a może lepiej „inaczej”, znajdzie się tam między innymi składnia. Przytoczmy oryginał:

Land lies in water; it is shadowed green.
 Shadows, or are they shallows, at its edges
 showing the line of long sea-weeded ledges
 where weeds hang to the simple blue from green.
 Or does the land lean down to lift the sea from under,
 drawing it unperturbed around itself?
 Along the fine tan sandy shelf
 is the land tugging at the sea from under?

Gdy Barańczak pisze: „Płat płycizny u skraju ma kolor najmniej jaskrawy: / jego obrys to obraz wodorostem obrosłej rafy, / upraszczający w błękit wszystko, co tam się zieleni”, wybiera dykcję pozbawioną wątpliwości, mającą odwagę i pewność, aby „coś stwierdzić” bez zawahań oryginału („shadows, or are they shallows”). Opis Barańczaka nadaje przedmiotom wyraziste kontury („obrys”), zakreśla formy i wyznacza granice. Tymczasem kształty Bishop wydają się bardziej płynne i mniej ustalone. Odwagi Barańczakowi nie brakuje również, gdy syntetyzuje cytowaną wyżej partię oryginału, dopowiadając to, co widać na mapie. Dosłowny przekład tego fragmentu brzmi bowiem: „Cienie, a może mielizny, na krawędziach / ukazują linię długich pełnych wodorostów raf (występów), / gdzie wodorosty zwisają z zieleni w błękit”. Spojrzenie Bishop, skupione na szczegółach, nabiera zdolności do natychmiastowego wnioskowania i uogólnień. To porządkujące oko jednak niekiedy zawodzi. Gdy łąd dźwiga „morze od spodu”, Barańczak zakreśla kontury tam, gdzie wskazać je bardzo trudno. Pod jasnym spojrzeniem poety zmienia się logika obrazowania Bishop – morze przemienia się w ciało stałe, przedmiot w wyraziście wyznaczonych granicach.

W „Mapie” występuje napięcie między ujednostkowieniem a ujednoznacznieniem. Dążenie do ujednostkowania, stworzenia wieloznacznego mikrokosmosu znaczeniowego, można dostrzec w wersie otwierającym tekst, gdzie „łąd nurza w wodzie swoje odcienie zieleni” – nie leży, nie spoczywa, nie znajduje się, ale zagłębia się w wodzie, intensywnie doznając przy tym przyjemności (Dubisz 2003). Ujednostkowanie u Barańczaka przynosi bogatszą treść i konkretyzację. Obrazy tworzone przez niego są bardzo uszczegółowione i namacalne, być może nawet nadmiarowe. W drugiej strofie Labrador pod okiem Barańczaka nie jest żółty („yellow”), ale „żółtawy”, a rozmarzony Eskimos („moony Eskimo”) to „roztargniony marzyciel”, który półwysep/psa nie natłuścił („has oiled it”), ale „zalał tranem”.

Ujednostkowane obrazy nabierają większej klarowności, a nasycenie szczegółem idzie ręką w rękę z ujednoznacznianiem, skłonnością do wyjaśniania. Gdy w tekście Bishop półwyspy biorą wodę między palec a kciuk jak kobiety („between thumb and finger like women”), u Barańczaka będzie to „palec wskazujący”, a kobiety znajdą się „w sklepie”. Gdy u Bishop „wody użyczają ładowi konformacji/uległości swoich fal” („lending the land their waves’ own conformation”), u Barańczaka te same wody „udzielają ładowi zgodności, tej cechy wrodzonej ich falom”. Gdy wreszcie w „The Map” „profile badają morze, gdzie jest łąd” („profiles investigate the sea,

where land is”), u Barańczaka znajdziemy „wglębiają się badawczo w wodę profile lądu”. W obu przypadkach tekst zyskuje na klarowności tam, gdzie Bishop mnoży dwuznaczności. Z pary konformacja/uległość (zgodność) Barańczak wybiera tę drugą, spychając na dalszy plan techniczny aspekt przedstawienia – układające się na mapie izobaty mogą przypominać układ fal na morzu. Profile Barańczak z kolei od razu przypisuje do lądu w chwili, gdy „myślący umysł” Bishop jeszcze tego nie uczynił i być może nie uczyni, gdyż morze na mapie znajduje się w miejscu, w którym jest ląd, co mogłoby sugerować wymieszanie lub przenikanie się obu porządków. Oto chyba największy paradoks przyjętej przez Barańczaka lektury – drobiazgowo skonkretyzowana treść potrafi sąsiadować z daleko idącym uogólnieniem, a jednostkowość z ujednoznacznieniem.

Bishop Sosnowskiego: poetka deziluzji

Praca uogólnienia spotkała się z krytyką Sosnowskiego, który nie wypowiedział się na temat przekładów Barańczaka z Bishop, jednak o przekładach z Larkina stwierdził, że Barańczak „tłumacz w większym stopniu tłumaczy (sobie i czytelnikowi) niż przekłada” (Sosnowski 2007: 212) – innymi słowy, dokonuje eksplikacji tekstu, narzuca mocne interpretacje. O trudnościach przekładu Bishop Sosnowski pisze więcej w *Końcach poezji...* – eseju, który rozpoczyna od rozważań na temat „The Map”. Opisując przekładowy rachunek zysków i strat, akcent z ocalonego w tłumaczeniu przesuwają na zagubione. Lektura ta unika uogólnień – jeśli tylko nadarza się okazja, grzęźnie w drobiazgowych spostrzeżeniach, mnoży wątpliwości, dwuznaczności i nierozstrzygalniki. Sosnowski – gdy komentuje choćby „Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance” – ukazuje, jak tekst Bishop „rozsypuje się w mgławicę znaczeń”. Doświadczając „rozpadu znaczeniowego” tekstu (Sosnowski 2007: 81), czytelnik może odnieść wrażenie, że dotyczy to nie tylko tekstów Bishop, ale i przyjętego przez Sosnowskiego trybu lektury w ogóle.

Przekonanie o rozpadzie znaczeniowym tekstu, a „Mapy” w szczególności, ma u Sosnowskiego podbudowę teoretyczną, która mocny wyraz znajduje w jednym z przypisów do *Końców poezji...* Sosnowski pisze: „czytelnik mógłby nawet próbować szukać w «Mapie» «permanentnej parabazy alegorii tropów»” (Sosnowski 2007: 241). Uwaga ta odsyła do lektur dekonstrukcyjnych – komentarza Paula de Mana na temat Schlegla i jego

definicji ironii jako „zniweczenia każdej teorii narracji” (de Man 1999: 31). W demanowskiej lekturze Schlegla „alegoria tropów” to spójność, systematyczność i możliwość stwierdzenia czegoś o świecie (po lekturze Tóibína wiemy, że Bishop takie orzekanie sprawiało ogromny kłopot). Parabaza z kolei wywodzi się z komedii greckiej i opisuje moment, gdy chór podchodzi do widowni i zwraca się do niej w imieniu autora (Dworacki 2008: 12). Zdjęcie masek przez chór grecki de Man interpretuje jako przerwanie ciągłości historii, „zerwanie, deziluzję” i „rozmyślną destrukcję formy” (de Man 1999: 35).

Sosnowski podchwytuje ten antymimetyczny gest de Mana, gdy stwierdza, że „utwór Bishop zasadniczo dziwi się swojej obecności na scenie” – „Mapa” „ucieka nam w negatywność [...], autorka nie daje nam dostępu ani do siebie, ani do świata, proponując w zamian przejażdżkę po drukowanej rzeczywistości umownych znaków na papierze” (Sosnowski 2007: 74). Jak bliska ta lektura jest przekonaniom samego Sosnowskiego na temat literatury, dowodzi choćby niedawno wydana „autobiografia” poety, *Elementaże I&2*, opatrzona wiele mówiącym epigrafem z Hegla: „rozważmy całkowity rozpad znaczenia” (Sosnowski 2024: 7).

Zadanie tłumacza: obrócić wniwecz

Narzędzia naśladowania, świata i oryginału, ulegają u Sosnowskiego erozji. Jest tak dlatego, że – zacytujmy ponownie de Mana o Schleglu – „słowa mają swój własny sposób mówienia różnych rzeczy, które wcale nie są tymi rzeczami, które chce się w nich wypowiedzieć” (de Man 1999: 34). Skoro język toczy entropia, rzeczy – czy to intencji, czy przedmiotu wypowiedzi – nie da się w języku uchwycić. Oryginału również nie sposób oddać za pomocą słów, które sprzeniewierzają się intencjom przekładającego. Można to ponownie ująć w języku teologicznym, do czego Sosnowski zachęca, mieszając język estetyzmu z teorią wzniosłości. Sosnowski stwierdza, że w relacji „tłumacz” – „rzecz tłumaczona” ten pierwszy pozostaje „absolutnie pokonany” (Sosnowski 2007: 92). Oryginał urasta więc do rangi absolutu, bytu doskonałego i najwyższego, którego tłumacz nie będzie w stanie naśladować. W obliczu „zwycięskiej obcości oryginału” tłumacz zaczyna dostrzegać „pełną iluzoryczność wszelkich interpretacyjnych triumfów”. Skoro słowa zniekształcają inne, wcześniej wypowiedziane słowa, a proces entropii odbywa się w nieskończoność, znika *tertium comparationis*, stały

punkt odniesienia, który pozwalałby na stworzenie płaszczyzny porównania między doskonale pięknym oryginałem a wybrakowanym, przenieconym przekładem. Tłumacz – byt wobec oryginału pośledni – może oryginałowi prokurować „potencjalnie groźne użytki”, może też „obcość oryginału” oddać „bezużytecznej wolności, która jest doskonałym i wyrafinowanym życiem tegoż oryginału” (Sosnowski 2007: 92).

Sosnowski nie precyzuje, na czym zwracanie wolności oryginałowi miałyby polegać. Najbardziej oczywistym sposobem na podtrzymanie obcości byłoby powstrzymanie się od tworzenia przekładów, czego Sosnowski jednak nie czyni. Można też jednak pozwolić sobie na pewien eksperyment myślowy i odwołać się ponownie do de Mana, który w rozważaniach o Schleglowskiej ironii pisze o „przybliżaniu się konkretnego, a zatem ograniczonego dzieła, do absolutu”, stwierdzając, że nastąpić to może w chwili, gdy „dzieło bez reszty obraca się wniwecz, właśnie wtedy zostaje ocalone” (de Man 1999: 36).

„Mapa” Sosnowskiego: między entropią a podmiotowością

W „Mapie” Sosnowskiego możemy zobaczyć inscenizację dzieła, które jest i nie jest, co stwierdza, a potem to znosi, do głosu dopuszczając „szepc języka na stronie, który nieustannie odwołuje i wycofuje coś, co jest mówione, co właśnie zostało powiedziane” (Sosnowski 2013: 64). Skoro „Mapa” Sosnowskiego doczekała się trzech redakcji, taką inscenizację rozpatrywać możemy w czasie, śledząc poszczególne wersje przekładu. Praca tłumacza jawić się wtedy może jako udoskonalanie przekładowego dzieła, cyzelowanie wcześniej zaproponowanych wersji w drodze do absolutu oryginału. Można jednak również tę pracę unicestwiania dzieła prześledzić synchronicznie – dzieło wówczas unieważniałoby się na oczach czytelnika „tu i teraz”, nie dlatego, że porzucałoby wersje wcześniejsze, ale dlatego, że dokonywałoby aktu deziluzji i inscenizowało rozpad znaczenia wewnątrz samego tekstu. Poniżej spróbuję zadośćuczynić wymogom obu trybów lektury. Za punkt wyjścia wybieram drugą z redakcji zaproponowanych przez Sosnowskiego (2000), w której dzieło obraca się wniwecz bardziej niż w wersji pierwszej (1994) i – chciałyby się powiedzieć – wersji ostatecznej, ale może lepiej będzie, jeśli nazwiemy ją wersją jak dotąd ostatnią, zamieszczoną w książce (2018).

Pierwsza strofa nie przynosi jednak żadnych spektakularnych zniszczeń i katastrof:

Łąd leży w wodzie; linia w odcieniu zieleni.
 Cienie przy tej krawędzi, widocznie mielizny
 ukazują pas wodorostów skalistej płycizny,
 gdzie w błękit zwisają trawy z krawędzi zieleni.
 A może łąd się pochyla, by dźwignąć morze z dołu
 i owinąć się niczym niewzruszoną tonią?
 Na skraju złotolotnego szelfu, schylając się po nią,
 czy łąd szarpie w tej chwili za morze od dołu? (2000)

Tekst zachowuje wewnętrzną spójność, nie dochodzi do ostentacyjnego zawieszania referencji, przekład naśladuje i oryginał, i świat przez ten oryginał przedstawiony. Można nawet rzec, że „Mapa” Sosnowskiego w wyścigu na literalnie potraktowaną wierność uplasowałaby się przed „Mapą” Barańczaka. Schemat wersyfikacyjny, poza jedną przerzutnią, odzwierciedla tekst Bishop. Składnia przekładu jest również bardzo bliska oryginału – układ zdań składowych tworzy niemal lustrzany układ względem zdań zaproponowanych przez Bishop. To samo można powiedzieć o obrazowaniu, potraktowanym niemal literalnie. Udostownienie obrazowania w drugiej redakcji wiersza łatwo dostrzec, jeśli porównamy ją z pierwszą wersją przekładu:

W wodzie spoczywa łąd; w odcieniach zieleni.
 Te cienie na obrzeżach, zapewne płycizny,
 rysują w wodorostach szelfowe krzywizny;
 trawy spływają w błękit z krawędzi zieleni.
 Czy łąd się pochyla, by dźwignąć morze z dołu
 i owinąć się niczym niewzruszoną wodą?
 Wzdłuż zwiewnej półki z brązowego piasku
 czyż łąd nie ciągnie za morze od dołu? (1994)

Gdy wcześniej łąd „spoczywał”, w wersji z 2000 roku „leży” („lies”); gdzie „obrzeża rysowały”, teraz „krawędzie ukazują” („edges showing”), gdzie „trawy spływały” teraz „trawy zwisają” („weeds hang”).

Sosnowski dba również o aluzyjność oryginału, być może nawet ją potęguje w porównaniu do pierwszej redakcji, a także przekładu Barańczaka. Gdy zapytuje: „A może łąd się pochyla, by dźwignąć morze z dołu / i owinąć się niczym niewzruszoną tonią? Na skraju złotolotnego szelfu, schylając się po nią, / czy łąd szarpie w tej chwili za morze od dołu?”, wybrzmiewa akcent erotyczny rodem z barokowej *cavalier poetry*. Łąd (on) i toń (ona),

których rodzaje gramatyczne Sosnowski uwypukla, umieszczając zaimek żeński w pozycji rymowej (w pierwszej redakcji nie pojawia się zaimek, brakuje również rymu), wchodzi w nierozzerwalny miłosny splot. Łąd i woda na przemian znajdują się na górze lub na dole, a układ dwóch zdań tworzy lustrzaną strukturę chiazmu (abba, pierwszy wers: łąd na górze, drugi: toń na dole, trzeci: toń na górze, czwarty: łąd na dole), w której oba te porządki – łąd i woda – przenikają się.

Wrażenie to nasila także paronomazja („może” i „morze”), umieszczająca morze po stronie łądu w obrębie zdania pojedynczego. Wysilek, aby zbliżyć tekst do zwierciadlanych konstrukcji oryginału, dostrzegamy również w precyzyjnie skrojonym słowniku, gdy w trzeciej linijce tego czterowiersza (woda na górze) „półkę z brązowego piasku” (łąd na górze) Sosnowski zastępuje „złotolotnym szelfem” (woda na górze). Poeta korzysta co prawda z daleko idącej licencji poetyckiej, gdy sięga po nieoczekiwany klasycyzujący epitet złożony. Zarazem jednak nazywa rzeczy po imieniu, szelf tłumacząc po prostu jako szelf, część wybrzeża, ale wybiegającą w morze, znajdującą się już pod wodą półkę kontynentalną. Można więc powiedzieć, że przekład Sosnowskiego zmierza do tego, aby stać się ostentacyjnie zwierciadlanym odbiciem oryginału, łudząco podobnym do tego, co proponuje sama Bishop, splecionym z nim jak morze i woda w chiazmatycznym uścisku. Splecionym do tego stopnia, że w ostatnim wersie Sosnowski próbuje także naśladować rytm zdania złożonego wyłącznie z jedno lub dwusylabowych wyrazów („czy łąd szarpie w tej chwili za morze od dołu”). Nagromadzenie krótkich słów, charakterystyczne dla angielszczyzny, rzadko daje się uchwycić w języku polskim, pełnym wyrażeń wielosylabowych.

Jest jednak w tym tekście coś, co – cytując „Dożynki” Sosnowskiego, tekst o zniweczeniu i unicestwianiu świata w języku, o „końcu wszystkich rzeczy” trafiających „na koniuszek języka” – moglibyśmy nazwać „nacięciem w pół słowa”, rozpadem znaczenia w rozumieniu synchronicznym (Sosnowski 2006: 180). Tym czymś są amfibolie, rozmyślnie dwuznaczności składniowe, i anakoluty, sprawiające, że lektura tekstu zaczyna się zacinąć, ulega zakłóceniom logicznym pod wpływem zakłóceń składniowych. Pierwszy taki zgrzyt pojawia się już w pierwszej strofie we wcześniej cytowanej frazie „owinąć się niczym niewzruszoną tonią”. Jeśli potraktujemy ten czasownik jako czasownik przechodni, otrzymamy zdanie akcentujące splot łądu i morza: łąd owija się tonią (jaką?) niczym (zaimkiem nieokreślonym w narzędniku jako modyfikator przydawki) niewzruszoną. Jeśli jednak odczytać ten fragment jako porównanie, otrzymamy wadliwą figurę retoryczną,

anakolut, w którym zabraknie członu porównywanego, a łąd owijać się będzie (czyśmś, nie wiadomo czym) tak, jakby („niczym” jako książkowy przysłówek) owijał się tonią. Jeszcze inną postać to wybrakowane porównanie przyjmie, gdy potraktujemy ten czasownik jako czasownik zwrotny, ale nieprzechodni. Łąd będzie wtedy oplatał sam siebie tak, jak ktoś (kto?) oplata siebie tonią. Można też sprokurować temu fragmentowi i trzecie, zupełnie fantastyczne odczytanie, w którym na wzór amfibolii z „Ody I” Aleksandra Wata zawieszeniu ulegają zasady interpunkcji³, a łąd owijając się „niczym niewzruszoną tonią”, spowija się w „nic” („niczym” jako dopełnienie w narzędniku) i „toń” (apozycja) lub „nic”, czyli „toń” (wynikanie). Oto morska toń Bishop zamienia się nieledwie w ciemne styksowe wody Wata.

O podobny zawrót głowy mogą przyprawić dwa pierwsze wersy trzeciej strofy. W drugiej redakcji „Mapy” czytamy: „Na mapach spokojniejsze wody są niż łąd, / falom właściwych formacji łądom użyczając [...]” (2000). Imiesłowo równoważniki zdań to wdzięczny przedmiot interpretacyjnych nieporozumień, często utrudniający ustalenie podmiotu w zdaniu. U Sosnowskiego kłopotów nie nastęcza jednak określenie podmiotu w zdaniu poprzedzającym imiesłów („wody”), ale problemem jest wskazanie dopełnienia bliższego i dalszego wewnątrz równoważnika. Czytany linearnie, zgodnie z zasadami dobrego stylu, fragment ten mógłby sugerować, że to fale są dopełnieniem dalszym, a wody użyczają falom (kogo? czego?) formacji właściwych łądom. Takie odczytanie kłóci się jednak z logiką wypowiedzi, a i sam styl mocno zgrzyta, ponieważ imiesłów przymiotnikowy w funkcji przydawki („właściwe”) powinien znajdować się po rzeczowniku „formacje”. Czytania linearne więc tylko utrudnia, jeśli nie uniemożliwia, logiczne zrozumienie tego wersu, ponieważ dopełnienie dalsze („łądom”) znajduje się niemal na samym końcu wypowiedzi, a ustalenie relacji wewnątrzzdaniowych utrudnia zamierzony szyk przestawny.

O celowości tego zabiegu może świadczyć pierwsza redakcja „Mapy”, w której czytamy: „formacji swoich fal łądom pożyczając” (1994). W tym zdaniu, linearnie, krok po kroku, możemy ustalić, co jest dopełnieniem bliższym i przedmiotem czynności (formacje), a co dopełnieniem dalszym i czynności odbiorcą (łądy). O przewrotności gestu Sosnowskiego najlepiej świadczy chyba to, że najłatwiej ten fragment oczyścić z dwuznaczności,

³ Pomysł ten zawdzięczam lekturze Adama Lipszyca w eseju poświęconym Watowi pt. *Na literę A z tomu Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej* (Lipszyc 2018: 109–113).

jeśli przeczytamy go na wspak, tak jak czyta się raki lub palindromy: „używając łądom formacji właściwych falom”. Oto świat przedstawiony w tłumaczeniu Sosnowskiego staje się najbardziej zrozumiały, gdy staje się światem *à rebours*.

Dzieło nicujące samo siebie w czasie ukaże się jednak w całej pełni, gdy te dwa dwuznaczne i zgrzytliwe fragmenty zestawimy z książkową redakcją „Mapy” (2018). Gdy czytamy: „A może łąd się pochyła, by dźwignąć morze z dołu / i owinąć się jego niewzruszoną tonią?”, jedną amfibolię zastępuje inna, być może mniej zgrzytliwa i pozbawiona anakolutów. Wciąż nie wiemy jednak, do kogo należy toń w tym zdaniu i do kogo odnosi się zaimek dzierżawczy „jego”, czy do morza – jak logicznie można by przypuszczać – czy do łądu, skoro łąd i morze odbijają się w sobie jak w zwierciadle. Gdy z kolei Sosnowski wybiera „właściwych falom formacji łądom używając”, widzimy dążenie do uproszczenia tekstu, porzucenia pogmatwanej wersji znanej z drugiej redakcji wiersza. Nie zmienia to jednak faktu, że zdanie to wciąż najłatwiej czyta się od końca.

W wersji książkowej Sosnowski widowiskowe „nacięcia w pół słowa” zastępuje propozycjami bardziej stonowanymi. Nie można oprzeć się jednak wrażeniu, że stworzony przez niego teatr erozji języka – synchroniczny i diachroniczny – jest spektaklem składającym się z mocnych podmiotowych gestów. Zaryzykuję tezę, na którą Sosnowski najprawdopodobniej spojrzalby niechętnym okiem. Stoi za nimi artysta, którego jednostkowość najmocniej do głosu dochodzi tam, gdzie język przedstawienia najbardziej idzie w rozsypkę. Sosnowski – teoretyk przekładu – twierdzi, że znaczenia ulegają erozji, a następnie rozpad ten inscenizuje za pomocą starannie dobranych środków, chwytów niemal „trwalszych niż ze spiżu”.

Uwagi końcowe

Zestawiając troje autorów – Bishop, Barańczaka i Sosnowskiego – starałem się zarysować skomplikowane relacje między *mimesis* a deziluzją w twórczości oryginalnej i przekładzie, podmiotowością a podskórnymi siłami języka, które tę podmiotowość rozsadzają. Starałem się korzystać z instrumentów pojęciowych, które wykraczają poza ściśle rozumiane przekładoznawstwo. Podsumowując te rozważania, wypada stwierdzić, że teksty Barańczaka i Sosnowskiego – uwagi o przekładzie i same przekłady – unaocniają, jak złożona, jeśli nie heterogeniczna, potrafi być ich twórczość.

Barańczak – poeta, o którego mocnej osobowości napisano wiele – wyłania się jako podmiotowość niejednorodna, tłumacz nie tylko narzucający innym własną wizję, ale również skomponowany z uprzednich lektur i przekładów. To autor, który – choć opowiada się za przedstawiającą, po Hopkinsowsku niemalże zbawczą, mocą literatury – nie pozostaje głuchy na autoteliczne akcenty pozostawione przez Bishop. Barańczak jako teoretyk przekładu ujawnia przekonania pochodzące z innych, mniej literaturoznawczych, a bardziej metafizycznych obszarów. Używając kategorii quasi teologicznych do uwag Barańczaka na temat „łamania kręgosłupa oryginału” (Barańczak 2004: 16), można dostrzec nie tylko arogancję, agon i ambicję, ale również mesjańską potrzebę tworzenia przekładów w nowym i ożywiający je, bo wzbogaconym, układzie znaczeń. Trzeba też przyznać, że w przekładzie Bishop zamysłem tym towarzyszą sprzeczne dążenia – deklarowana ambicja uwieloznaczenia tekstu, nadania mu cech niepodrabialnych i unikatowych występuje w parze z dążnością do jego daleko idącej konkretyzacji, a przez to ujednoznaczenia.

Sosnowski z kolei – choć zamiast łamać kręgosłup oryginału, najchętniej puściłby ten oryginał wolno – wyrasta na kogoś, kto zdolny jest do mocnych podmiotowych gestów. To twórca, który – choć „przeżył śmierć autora” i lubi widzieć w sobie żywego trupa pośród gruzowiska przedstawień – daleki jest od tego, aby język puścić samopas. Wsłuchując się w amorficzny szept języka, potrafi z niego wydobyć formy nadzwyczaj wysublimowane, spośród których najbardziej dobitne pozostają celowo mnożone i często zgrzytliwe dwuznaczności. Czytając Bishop Sosnowskiego, można niemal żartobliwie zakrzyknąć: „Ameryko dałaś mi niewiele”. Nie znajdziemy tam bowiem wiele „ashberyizmu” i amerykańskiej poezji awangardowej, za to dużo z lektur de Mana (Europejczyka wykładającego na amerykańskich uniwersytetach), niemieckich romantyków i – o dziwo – również autorów polskich, takich jak Aleksander Wat. Inspiracje europejskie w twórczości przekładowej Sosnowskiego czekają na dokładniejsze rozpoznanie.

Bibliografia

- Ashbery John. 1994. *Druga prezentacja Elizabeth Bishop*, „Literatura na Świecie” 3, s. 245–253.
- Auerbach Erich. 2004. *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Zbigniew Żabicki, Warszawa: Prószyński i S-ka.

- Barańczak Stanisław. 1990. *Tablica z Macondo*, Londyn: Aneks.
- Barańczak Stanisław. 1992. *Niepowtarzalny diament*, w: Gerard Manley Hopkins, 33 wiersze, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Wydawnictwo Arka, s. 7–22.
- Barańczak Stanisław. 1994. *Próbując określić rozbawienie, w jakie wprawiają recenzje Bohdana Zadury i Andrzeja Sosnowskiego*, „Literatura na Świecie” 12, s. 377–385.
- Barańczak Stanisław. 1995. *Kartografia bezdomności*, w: Elizabeth Bishop, 33 wiersze, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 5–17.
- Barańczak Stanisław. 2004. *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków: a5.
- Bilczewski Tomasz. 2016. *Porównanie i przekład. Komparatystyka między tablicą anatoma a laboratorium cyfrowym*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bishop Elizabeth. 1994. *Mapa*, przeł. Andrzej Sosnowski, „Literatura na Świecie” 3, s. 246–247.
- Bishop Elizabeth. 1995. 33 wiersze, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Bishop Elizabeth. 2000. *Mapa*, przeł. Andrzej Sosnowski, „Literatura na Świecie” 12, s. 175–176.
- Bishop Elizabeth. 2008. *Poems, Prose, & Letters*, New York: Library of America.
- Bishop Elizabeth. 2018. *Mapa*, w: *Santarém*, przeł. Andrzej Sosnowski, Stronie Śląskie: Biuro Literackie, s. 7.
- Blake William. 2002. *Wróżby niewinności*, w: *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*, przeł. Zygmunt Kubiak, Warszawa: Noir sur Blanc, s. 152–158.
- Cook Eleanor. 2016. *Elizabeth Bishop at Work*, Cambridge, MA – London: Harvard University Press.
- Costello Bonnie. 1982. *Vision and Mastery in Elizabeth Bishop*, „Twentieth Century Literature” 28(4), s. 351–370.
- Costello Bonnie. 1991. *Elizabeth Bishop: Questions of Mastery*, Cambridge, MA – London: Harvard University Press.
- Demińska-Pawelec Joanna. 2018. *Elizabeth Bishop i Wisława Szymborska spoglądają na mapę*, w: Mariana Ilie (red.), *Profesorului Constantin Geambașu la 70 de ani*, București: Editura Paideia, s. 49–56.
- Dubisz Stanisław (red.). 2003. *Uniwersalny Słownik Języka Polskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dworacki Sylwester. 2008. *O parabazie u jej antycznych źródeł*, „Przestrzenie Teorii” 10, s. 11–18.
- Empson William. 1949. *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto & Windus.
- Estess Sybil P. 1977. *Elizabeth Bishop: The Delicate Art of Map Making*, „The Southern Review” 13, s. 705–727.
- Fiedorczyk Julia. 2015. *Pytania w kwestii domu: Elizabeth Bishop*, w: Julia Fiedorczyk, *Złożoność nie jest zbrodnią. Szkice o amerykańskiej poezji modernistycznej i postmodernistycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 102–125.
- Fountain Gary, Brazeau Peter. 1994. *Remembering Elizabeth Bishop: An Oral Biography*, Amherst: University of Massachusetts Press.

- Gutorow Jacek. 2012. *Luminous Traversing. Wallace Stevens and the American Sublime*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Hartman Geoffrey H. 1954. *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New Haven–London: Yale University Press; Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press.
- Hartman Geoffrey H. 1970. *Hopkins Revisited*, w: Geoffrey H. Hartman, *Beyond Formalism: Literary Essays, 1958–1970*, New Haven: Yale University Press, s. 231–246.
- Heaney Seamus. 1996. *Zawierzyć poezji*, przeł. Stanisław Barańczak, Magda Heydel, Jerzy Jarniewicz, Piotr Sommer, Adam Szostkiewicz, Andrzej Szuba, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Jarrell Randall. 1955. *Poetry and the Age*, London: Faber and Faber.
- Lipszyc Adam. 2018. *Na literę A*, w: Adam Lipszyc, *Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, s. 103–160.
- Lowell Robert. 1947. *Sewanee Review* 55 (Summer), s. 497–499, przedruk w: Lloyd Schwartz, Sybil P. Estess (red.), *Elizabeth Bishop and Her Art*, Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 186–188.
- Man Paul de. 1999. *Pojęcie ironii*, przeł. Andrzej Sosnowski, „Literatura na Świecie” 10–11, s. 7–38.
- Man Paul de. 2000. *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, w: Ryszard Nycz (red.), *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 106–124.
- McCabe Susan. 1994. *Elizabeth Bishop: Her Poetics of Loss*, University Park, PA: Pennsylvania University Press.
- McNally Nancy L. 1966. *Elizabeth Bishop: The Discipline of Description*, „Twentieth Century Literature” 11(4), s. 189–201.
- Melberg Arne. 2002. *Teorie mimesis*, przeł. Jan Balbierz. Kraków: Universitas.
- Ossa-Richardson Anthony. 2019. *A History of Ambiguity*, Princeton: Princeton University Press.
- Potolsky Matthew. 2006. *Mimesis*, London: Routledge.
- Sosnowski Andrzej. 2000. *Końce poezji: „druga prezentacja” Elizabeth Bishop*, „Literatura na Świecie” 12, s. 205–227.
- Sosnowski Andrzej. 2006. *Dożynki 1987–2003*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Sosnowski Andrzej. 2007. *Najrzykowniej*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Sosnowski Andrzej. 2013. *Stare śpiewki*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Sosnowski Andrzej. 2023. *Elementaże (1&2)*, Wrocław: Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza.
- Stróżewski Władysław. 2004. *Ontologia*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Tóibín Colm. 2015. *On Elizabeth Bishop*, Princeton–Oxford: Princeton University Press.
- Vendler Helen. 1977. *Domestication, Domesticity and the Otherworldly*, „World Literature Today” 51, s. 23–28.
- Wiśniewski Mikołaj. 2017. *Teżce Elizabeth Bishop*, „Literatura na Świecie” 9/10, s. 316–333.
- Wójcik-Leese Elżbieta. 2010. *Cognitive Poetic Readings in Elizabeth Bishop: Portrait of a Mind Thinking*, Berlin: De Gruyter Mouton.