

**Grzegorz Czemieli**  <http://orcid.org/0000-0002-1518-2834>

Uniwersytet  
im. Marii Curie-Skłodowskiej  
w Lublinie

## Kartografie utraty. Poezja Elizabeth Bishop w przekładach i twórczości Andrzeja Sosnowskiego

### Abstract

#### **Cartographies of Loss. Elizabeth Bishop's Poetry in Translations and Works by Andrzej Sosnowski**

Little attention has been devoted so far to the relation between the poetry of Elizabeth Bishop and works by Andrzej Sosnowski, which include translations of Bishop's poems. This is despite many similarities the two poets share: a peculiar position within the literary tradition, a specific sensibility, an interest in sophisticated forms, or various affinities in terms of subject matter, especially nautical topics. More resemblances can be also identified at a deeper level, where they manifest in subtle ways: both poets are inclined to reflect on loss and the limits of poetic expression, ultimately scrutinizing (albeit indirectly) the relationship between death and literature. Exploring the connection between the two writers also makes it possible to highlight the role played by translation in poetry. As shown, the boundary between original works and translations can be blurred, offering a new model for reading and interpreting poetry – one based not on hierarchies but a community of thought.

**Słowa kluczowe:** poezja współczesna, przekład literacki, komparatystyka, strategie lektury

**Keywords:** contemporary poetry, literary translation, comparative studies, reading strategies

Tak zwany zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem zaowocował istotnym dla myślenia o literaturze przewartościowaniem pozycji „twórczości oryginalnej” względem tłumaczeń<sup>1</sup>. Teza André Lefevere’a, że przekład nie jest jedynie operacją na tekstach<sup>2</sup>, ale ujawnia różne wymiary funkcjonowania utworów literackich – ideologiczne, ekonomiczne oraz zwłaszcza te związane z pozycją i władzą w świecie literackim – ma dalekosiężne implikacje. Jedną z nich, szczególnie interesującą z perspektywy nowoczesnego poezjoznawstwa, jest kwestia nieuchronnego uwikłania recepcji konkretnych utworów w bieżące debaty dotyczące kanonu, roli literatury oraz funkcjonowania pewnych poetyk w danym kontekście językowym i kulturowym. Złożoność przekładu jako procesu angażującego kulturę zarówno języka źródłowego, jak i docelowego, a nie jedynie ich tekstualny wymiar, sprawia, że działalność translatoryczna jest godna miana „pisanie”, a więc twórcza w taki sposób, w jaki wcześniej postrzegano tylko własną, „oryginalną” aktywność literacką<sup>3</sup>. Teoria ta znajduje oparcie w innych koncepcjach problematyzujących ideę samodzielnego tworzenia *ex nihilo* – w pojęciu intertekstualności rozwijanym przez Julię Kristevą czy też w rozważaniach o śmierci autora Rolanda Barthes’a. Te perspektywy komplikują postromantyczne ujęcie „poety-geniusza” jako bohatera (zazwyczaj mężczyzny) samotnie zmagającego się ze światem i wysnuwającego z tych bojków pieśń okupioną mękami twórczymi i składaną na ołtarzu muz. W tym modelu, postulującym silną pozycję autora górującego nad tymi, którzy nie niosą w sobie iskry boskiego natchnienia, naturalnej degradacji ulegają wszelkie formy twórczości nieoryginalnej, w tym działalność przekładowa. Możliwe, że demontaż tego rodzaju hierarchii jest istotnie najdonioślejszym wkładem przekładoznawstwa w badania nad literaturą<sup>4</sup>. Ruch ten wiąże się bowiem z koniecznością przemyślenia procesu twórczego, pozycji i sprawczości podmiotu literackiego, a także strategii lekturowych, jakie uruchamiamy w kontakcie z utworami literackimi niestanowiącymi twórczości „oryginalnej” w konwencjonalnym sensie. Przekład zaprasza nas, by czytać w sposób, który przekracza horyzont indywidualizmu, kierując uwagę ku wspólnocie, w której jednostkowa „wybitność” autorów nie odgrywa głównej roli. Rozchwianie tradycyjnych granic między dziełem oryginalnym i odtwórczym odsłania, jak dalece nasze myślenie o twórczości

---

<sup>1</sup> J. Munday, *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, London: Routledge 2001, s. 127–128; M. Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 21–33.

<sup>2</sup> K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2006, s. 48–70.

<sup>3</sup> J. Jarniewicz, *Antygoni wracają. O emancypacji przekładu literackiego* [w:] *idem, Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2018, s. 73–88.

<sup>4</sup> *Idem, Przewrót pałacowy czy sukcesja? O tłumaczu w roli autora* [w:] *idem, Tłumacz między innymi...*, s. 21–35.

literackiej opiera się wciąż na kategoriach ukształtowanych w dobie profesjonalizacji zawodu pisarza w XX wieku: prawach autorskich, rynkowych regulacjach publikowania i hierarchicznych modelach wartościowania w krytyce literackiej. Nowoczesne przekładoznawstwo ma potencjał, by pobudzać badania nad poezją dlatego, że oferuje świeże spojrzenie z pozycji marginesu, ujawniając dzięki temu nowe aspekty wierszy oraz zaskakujące współbrzmienia. Lektura przekładów autorstwa poetek i poetów oraz analiza ich wyborów, jak tłumaczyć i co, może okazać się strategią lektury, która ostatecznie oświetla obie strony, jeśli tylko zawiesimy skłonność do rozróżniania między tym, co daje światło, a tym, co je zaledwie odbija.

Niniejszy artykuł stanowi próbę tego rodzaju lektury wybranych utworów amerykańskiej poetki Elizabeth Bishop (1911–1979) oraz polskiego poety Andrzeja Sosnowskiego (ur. 1959), w którego dorobku poetyckim przekłady wierszy Bishop zajmują ważną pozycję. Co istotne, Sosnowski nie jest pierwszym polskim tłumaczem Bishop. Oprócz rozproszonych utworów spolszczonych przez Ludmiłę Marjańską, Krzysztofa Boczkowskiego, Grzegorza Musiała i Czesława Miłosza jej właściwym polskim debiutem była książka w przekładzie Stanisława Barańczaka, która ukazała się jako dziewiąty tom redagowanej przez niego Biblioteczki Poetów Języka Angielskiego – serii, która w dużej mierze ukształtowała recepcję poezji anglojęzycznej w latach 90., prezentując jej wszechstronne osiągnięcia dużemu gronu czytelników. Jak twierdzą, dopiero w przypadku Sosnowskiego można mówić o przyswojeniu języka Bishop i interioryzacji jej poetyki we własnej twórczości. Wbrew intuicji, że stanowi ona drugorzędną inspirację, zapośredniczoną przez silne oddziaływanie szkoły nowojorskiej, szczególnie w osobie Johna Ashbery’ego<sup>5</sup>, postaram się wykazać, że między Sosnowskim a Bishop istnieje silne powinowactwo, które ujawnia się w lekturze równoległej i niehierarchicznej.

## W świetle cudzej zapalki

W wywiadzie z Julią Fiedorczuk zatytułowanym *Dziewczynka z zapalkami i bez* (parrhesia) Andrzej Sosnowski przyznaje, że bohaterkę baśni Andersena rozumie w sposób alegoryczny jako figurę odzwierciedlającą „sytuację pisania, pisania w ogóle, pisania zawsze jakby przy życiu lub (p)o nim”<sup>6</sup>. Osamotniona

---

<sup>5</sup> Por. T. Pióro, *Wpływ szkoły nowojorskiej na poezję polską minionego ćwierćwiecza*, „BiBLioteka. Magazyn literacki” 9.10.2017, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/cykle/wplyw-szkoly-nowojorskiej-poezje-polska-minionego-cwierciecza/> [dostęp: 28.04.2021].

<sup>6</sup> A. Sosnowski, *Dziewczynka z zapalkami i bez* (parrhesia) (Julia Fiedorczuk) [w:] *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, red. G. Jankowicz, Wrocław: Biuro Literackie 2010, s. 108.

i ignorowana, dziewczynka „krzesze te swoje małe, wizyjne płomyki”<sup>7</sup>, by choć na chwilę ogrzać się w ich ciepłe, choć jej los jest z góry przesądzony<sup>8</sup>. Ta „niewesoła” alegoria – jak określiła ją rozmówczyni – plastycznie opisuje bliski związek literatury ze śmiercią, który stanowi podskórny leitmotyw twórczości Sosnowskiego. Jakub Momro dostrzegł w tej intymnej relacji mechanizm napędzający poezję autora *Dożynek*, której istotnym wymiarem byłoby w takim ujęciu „szyfrowanie egzystencji”<sup>9</sup>, czyli nieustanne podejmowanie trudu poznania i pochwycenia idei jej kresu<sup>10</sup>. Jak podkreśla krytyk, śmierć nie pełni w tym przypadku roli czystej negatywności nicującej wszystko, co istnieje, lub zabiegu retorycznego osławającego nas z jej nieuchronnością, ale „stanowi ostateczne zwierciadło, w którym język odbija się, cytuje i odkształca, lustro, dzięki któremu przedłuża on istnienie słowa i wiersza poprzez kolejne repetycje i zróżnicowania”<sup>11</sup>. Momro wskazuje w tym kontekście na koncepcję „języka bez końca” rozwiniętą przez Michela Foucaulta, ujmując w tych kategoriach cierpliwą pracę „powielania” i „z wielokrotniania” języka<sup>12</sup>, którą rozpoznaje w twórczości poetyckiej Sosnowskiego. Jego wiersze można więc czytać w tym świetle jako efekt przepatrywania rozmaitych języków, rejestrów, konwencji i środków wyrazu, które w wyniku intensywnych zabiegów rozszczepienia i fuzji pozwalają, by w pęknięciach i nieciągłościach dosłyszeć ów „niewyraźny szepc”<sup>13</sup> znamionujący niewyczerpany żywioł języka, wprawiony w ruch przez świadomość nieuchronnego końca każdej egzystencji.

Powyższe obserwacje stanowią kanoniczny już komponent licznych prób opisanie autorskiej twórczości Andrzeja Sosnowskiego, ale z powodzeniem można je też odnieść do jego działalności przekładowej. Na ten trop naprowadzają dwa przytoczone wcześniej określenia: „powielanie”

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 107–108.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>9</sup> Już na tym etapie można by mówić o przekładzie – figura szyfrowania da się wszak interpretować jako wariant tłumaczenia. Przekład literacki byłby w tym sensie procesem przepisywania się przez tekst w innym języku tak, by kontynuować nieskończoną grę, w której tekst rozwija się „najrzykowniej” w wielu kierunkach, obudowując życie językiem, który chroni je jak wężle dłonie osławiające płomyczek Andersenowskiej dziewczynki. W koncepcję szyfru wpisane jest jednak naturalnie jego złamanie, sygnalizując prowizoryczność i doraźność. Co więcej, francuskie słowo *chiffre* jest niezwykle istotne dla zrozumienia techniki kompozycyjnej zastosowanej przez Raymonda Roussela, autora ważnego dla Sosnowskiego. Por. druga strofoida wiersza *R.R. (1877–1933)* [w:] A. Sosnowski, *Dożyński (1987–2003)*, Wrocław: Biuro Literackie 2006, s. 64.

<sup>10</sup> J. Momro, *Wygasanie języka*, „Tygodnik Powszechny”, 20.06.2006, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wygasanie-jezyka-128211> [dostęp: 28.04.2021].

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Określenia francuskiego filozofa w przekładzie Michała Pawła Markowskiego.

<sup>13</sup> Por. M. Foucault, *Język bez końca*, przeł. M.P. Markowski [w:] *idem, Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wyb. i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, Warszawa: Aletheia 1999, s. 67–70.

i „zwielokrotnianie”, które dobrze opisują również podstawowe parametry zjawiska, jakim jest tłumaczenie literatury. Z jednej strony przekład służy do „powielania” konkretnych dzieł poprzez zanurzenie ich w ruchliwym żywiole języka przemieszczonego językowo i czasowo. Z drugiej zaś, w efekcie tych starań język docelowy szczęśliwie ulega „zwielokrotnieniu” – przybywa go, przez co różnicuje się i zyskuje nową dynamikę. Wedle znanego określenia Piotra Sommera ta „krecia robota”, polegająca na „ugniataniu” i „rozpychaniu” języka<sup>14</sup>, przyczynia się do tego, że mamy go więcej, dzięki czemu rośnie, powiększa się nasza zdolność do precyzyjnego nazywania świata i czynienia sobie weń domu. Przekład literacki istotnie amplifikowałby wspomniany „szepc”, ukazując zasadniczo nieskończony charakter pracy przekładu jako sprawczego działania w języku, nieróżniącego się już właściwie od pisania określanego mianem „własnego” bądź „oryginalnego”.

Brawurowy i inspirujący charakter twórczości Andrzeja Sosnowskiego – autora chętnie obierającego „najryzykowniejszy” kurs poetycki – wydaje się czasami przesłaniać inne aspekty jego pracy, które w świetle powyższych rozważań nie ustępują wcale temu, co konotuje utarte określenie „autentyczna twórczość”. Jeśli za fundamentalne kryterium przyjmą tu coś, co Sommer określił mianem „robienia w języku”, to zarysowuje się możliwość potraktowania przekładów Sosnowskiego jako sfery ciągłej z jego własnym pisarstwem. Taka perspektywa umożliwi przesunięcie ciężaru z postromantycznie pojmowanej oryginalności na pracę przekładową, odczarowując dawne hierarchie. Bogata bibliografia przekładów popelnionych przez Sosnowskiego układa się w intrygujący kanon, w kontekście którego jego własne wiersze potrafią rozbrzmieć nowymi znaczeniami, zyskując więcej życia, na takiej samej zasadzie jak w przypadku tłumaczenia, które przedłuża życie oryginału<sup>15</sup>. Ponadto nie bez znaczenia pozostaje fakt, że począwszy od tomu *Sylwetki i cienie* Sosnowski włącza do swoich tomów poetyckich przekłady, choć książki te sygnowane są jego nazwiskiem. Ten gest ciekawie zazębia się również z inną strategią poety, mianowicie replikowaniem i „coverowaniem” własnej twórczości, tak jak dzieje się w książce *Trawers*. Takie autopowtórzenie implikujące różnicę można rozumieć też jako formę autoprzekładu, rekompozycji lub montażu zapraszającego do wiecznego ponawiania lektury w różnych kontekstach i przyzmatycznych odkształceniach<sup>16</sup>.

Wiersze Thomasa Traherne’a i Arthura Rimbauda – choć oczywiście oznaczone jako utwory adaptowane – stają się istotną kompozycyjnie częścią książek Sosnowskiego *Trawers* i *Dom ran*, przez co autor daje nam do

---

<sup>14</sup> P. Sommer, *Krecia robota*, „Literatura na Świecie” 2014, nr 5–6, s. 349.

<sup>15</sup> Por. W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 29–30.

<sup>16</sup> M. Koronkiewicz, „*I jest moc odległego życia w tej elegii*”. *Uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego*, Wrocław: Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza 2019, s. 99.

zrozumienia, że teksty te otrzymują w przekładzie paszport pozwalający im swobodnie przemieszczać się między domenami „tłumaczonego” i „własnego”, ujawniając arbitralność tej granicy. Związek tłumacza z tymi utworami rysuje się więc inaczej, niż zwykle się uważać. Zachowując po części swoją odrębność, przenikają się z otaczającymi wierszami, otwierając twórczość autora na element obcości, która dynamizuje i przekształca utwory Sosnowskiego. Mamy tu do czynienia z uwypukleniem relacji wzajemności, w ramach której zarówno tekst przekładu, sam oryginał, jak i ich środowisko ulegają wyraźnemu przekształceniu. Zdanie sprawy z twórczego potencjału takiej relacji stanowi ważny wkład autora *poems* w rewizję skostniałych ujęć przekładu literackiego, który jawi się w tym świetle nie tylko jako pełnoprawna forma twórczości poetyckiej, ale wręcz jej niezbędny, życiodajny element. Ścisłe rozgraniczanie tłumaczeń poezji od własnej praktyki literackiej wiązałoby się raczej z kwestiami rynku i praw autorskich, tradycji i pojmowania kanonu narodowego oraz lękiem przed osłabieniem pozycji twórcy jako autonomicznego geniusza. Sosnowski dokonuje w ten sposób swoistego coming outu tłumacza, który staje się widzialny i słyszalny, obnażając „iluzję paktu przekładowego” zakładającego usunięcie się w cień oraz przypominając, że „w tym, co uchodzi za [...] własne, żyje to, co obce”<sup>17</sup>. W ten sposób iluzja pełnej autentyczności ekspresji poetyckiej okazuje się przeszkodą w pracy, której celem nie jest budowa samotnego pomnika wedle formuły *exegi monumentum*, ale przerzucanie mostów między różnymi epokami i poetykami w nadziei na otwarcie dialogu będącego gwarantem pożytków językowo-literackich.

Jak na ironię, Andrzejowi Sosnowskiemu już dawno przyklejono łatkę „polskiego Ashbery’ego”, co specjalnie nie dziwi, biorąc pod uwagę jego zaangażowanie w przybliżanie twórczości amerykańskiego poety polskim czytelnikom i czytelniczkom. Z pewnością inni autorzy i autorki również znajdują się w orbicie jego zainteresowań – przede wszystkim modernści, szczególnie Ezra Pound. Wraz z Arthurem Rimbaudem, Raymondem Rousselem czy Jane Bowles twórczość pisarek i pisarzy tłumaczonych przez Sosnowskiego układa się w alternatywny kanon wymykający się instytucjonalnym kategoryzacjom. Dzieje się tak, ponieważ nie jest krytycznie skodyfikowany, a jedynie ugruntowany w pewnej konkretnej wrażliwości, tworząc co najwyżej kanon prywatny, który nie rości sobie prawa do miana reprezentatywnego. Wysuwa raczej na pierwszy plan fakt, że w swojej działalności przekładowej Sosnowski jest „legislatorem”, a nie „ambasadorem” (terminy ukute przez Jerzego Jarniewicza<sup>18</sup>), podejmuje bowiem decyzje przekładowe w ten sposób, by „polski język wiersza dostał coś, czego wcześniej nie miał”<sup>19</sup>. Nie replikuje zastanych

---

<sup>17</sup> J. Jarniewicz, *Niech nas zobaczą, czyli translatorski coming out* [w:] *idem, Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków: Znak 2012, s. 21.

<sup>18</sup> *Idem, Tłumacz jako twórca kanonu* [w:] *idem, Gościnność słowa...*, s. 26.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 28.

hierarchii wartości po którejkolwiek ze stron, a raczej rewiduje je na podstawie potencjalnego użytku z twórczości obcojęzycznej, który ostatecznie bierze górę nad statusem lub pozycją kulturową – kategoriami wtórnymi wobec opisanej wyżej pracy w języku.

Stawką proponowanej tu strategii interpretacyjnej nie byłoby bynajmniej stworzenie kompletnej mapy lub konkordancji współzależności i interakcji, lecz prześledzenie pewnych współbrzmień i zbieżności, nie tyle dla podkreślenia czyjeś przemożnego wpływu wywieranego z hierarchicznie wyższej pozycji, ile raczej aby ukazać, jak konkretne utwory wzajemnie oświetlają się oraz jak zbiegają się w nich pewne tropy. Sam Sosnowski zaznacza w jednym z wczesnych wywiadów (z roku 1994, kiedy to opublikował w „Literaturze na Świecie” dwie sestyny Bishop – pierwsze jej wiersze w swoim przekładzie<sup>20</sup>): „[...] nie sądzę, aby rzeczy, które tłumaczę, miały większy wpływ na to, co piszę, ale przebicia, przejścia są oczywiście nieuniknione. To są sprawy, nad którymi po prostu się nie panuje”<sup>21</sup>. Wydaje się jednak, że z perspektywy roku 2021 te „przebitki” nabierają większej wagi, co potwierdza też późniejsza praktyka literacka autora. Co więcej, kategoria „wpływu”, rozwinięta najpełniej przez Harolda Blooma, jest rozpięta między samowystarczalnością a imitacją<sup>22</sup>, sugerując z jednej strony pewnego rodzaju hipnotyczność, zakłęcie, spod którego ciężko jest się uwolnić, a z drugiej – lękowe przywiązanie, silne obsadzenie libidinalne czy przymus powtarzania. Bloomowska kategoria lęku przed wpływem nie wydaje się użyteczna do odczytania poezji Sosnowskiego z perspektywy badań nad przekładem, ponieważ nie zмага się on z oficjalnym kanonem i nie ma w tradycji polskiej „silnych” poprzedników; można raczej powiedzieć, że pieczołowicie konstruuje na użytek osobisty nowy kanon, tak jak John Ashbery w *Innych tradycjach*<sup>23</sup>. Takie podejście można by określić

<sup>20</sup> E. Bishop, *Dwie sestyny*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1994, nr 3, s. 270–273.

<sup>21</sup> A. Sosnowski, *Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca* (M. Grzebalski, D. Sośnicki) [w:] *Trop w trop...*, s. 17. W tej samej wypowiedzi Sosnowski przyznaje, że do przekładu przywiódł go „fascynacja tym, co trudne”.

<sup>22</sup> H. Bloom, *Mapa przekrzywień*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 8–9.

<sup>23</sup> Por. J. Ashbery, *Inne tradycje*, przeł. J. Fiedorcuk *et al.*, przedm. G. Jankowicz, Kraków: Korporacja Ha!art 2008. We wstępie Grzegorz Jankowicz podkreśla, że konstruowanie alternatywnego kanonu na modłę Ashbery’ego – kanonu obejmującego „ciemne zjawiska» języka”, czyli mniej znane i pomijane trendy oraz postaci – stanowi wyzwanie dla polskiej krytyki i historii literatury (G. Jankowicz, *Wszystkie konsekwencje niedoskonałości* [w:] J. Ashbery, *op. cit.*, s. 11–12). Tezę tę można z powodzeniem uzupełnić o postulat, by takie nowe historie w końcu uwzględniały przekład jako równoprawną formę ekspresji literackiej i inwencji w danym obszarze językowym (wysuwany choćby przez Magdę Heydel, por. *eadem*, „Był smak w tłumaczeniu...”. *Przekład jako gatunek twórczości na przykładzie tłumaczeń poetyckich Czesława Miłosza z pierwszych lat po wojnie* [w:] *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Kraków: Księgarnia Akademicka,



raczej mianem „pisanie z” niż „przeciwko komuś” lub „pod czyimś jarzmem”. Twórczość Sosnowskiego, rozumianą całościowo, a nie zawężoną do „mocnych” czy „klasycznych” książek (mierzonych arbitralną „skalą wpływolegiczną”), można by więc problematyzować z perspektywy przekładoznawczej, która odsuwa na dalszy plan hierarchie, takie jak: oryginał i przekład; mistrz („poeta mocny”) i adept („poeta słaby”); nasze i obce; dawne i dzisiejsze. Proponując plastyczne ujęcie przekładu literackiego – czyli takiego, który zmienia zarówno materiał źródłowy, jak i język docelowy – można na tym tle odczytać kilka wątków podejmowanych przez Sosnowskiego w świetle „cudzej zapałki”, a więc w kontekście poezji Elizabeth Bishop.

### „Końce” poezji

W pokaźnym wyborze tekstów krytycznych poświęconych twórczości Sosnowskiego zatytułowanym *Wiersze na głos* indeks zawiera tylko jedno, marginalne odniesienie do Bishop, a spośród 24 esejów tylko jeden otwarcie podejmuje temat przekładu – *Miłość i fetysz a spotkanie języków. W związku z Ronaldem Firbankiem* Inez Okulskiej<sup>24</sup>. Autorka uwypukla fakt, że wczytanie się w prozę Firbanka w przekładzie Sosnowskiego pokazuje „apodyktyczność”<sup>25</sup> tego ostatniego, który odciska na tyle silne piętno językowe na swoich tłumaczeniach, że ich lektura jest w pewnym sensie lekturą Sosnowskiego w roli „drugiego autora”<sup>26</sup>. Co istotne, Okulska zaznacza przy tym, że sytuacja ta jest dwustronna, mianowicie Sosnowski z jednej strony narzuca po części swój idiom przekładanym utworom, ale też je podsłuchuje i asymiluje<sup>27</sup>, przez co daje się poznać jako twórca „plastyczny”, czyli

---

The Gould Center, Miłosz Institute 2013, s. 883–896; por. też: M. Łukasiewicz, *Pięć razy o przekładzie*, Kraków–Gdańsk: Karakter – Instytut Kultury Miejskiej 2017, rozdz. 5: *Literatura z perspektywy przekładu*).

<sup>24</sup> I. Okulska, *Miłość i fetysz a spotkanie języków. W związku z Ronaldem Firbankiem* [w:] *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań: WBPiCAK 2010. Co ciekawe, krytyczka ta podejmuje też, jako jedna z niewielu, wątek przekładów wierszy Sosnowskiego na angielski. Por. I. Okulska, *Język (wy)grywa. Gry językowe poezji Andrzeja Sosnowskiego w przekładzie*, „Kwartalnik Językoznawczy” 2011, nr 1, s. 33–69; *eadem*, *Polski Ashbery w Ameryce*, „Przekładaniec” 2012, nr 26, s. 219–235. Por. też: J. Orska, *Transition-Translation: Andrzej Sosnowski's Translation of Three Poems by John Ashbery*, „Polish Journal for American Studies” 2017, nr 11, s. 275–294.

<sup>25</sup> Pojęcie to, z konieczności ujęte tu w cudzysłów, odnosi się do siły, z jaką tłumacz zostawia ślady w przekładanym tekście w wyniku podejmowania mocnych decyzji interpretacyjnych, a nie do ewentualnego roszczenia sobie prawa do ustalenia w sposób wiążący i prawomocny, o czym właściwie jest dany utwór i jak należy go czytać.

<sup>26</sup> J. Jarniewicz, *Niech nas zobaczą...*, s. 9–10.

<sup>27</sup> I. Okulska, *Miłość i fetysz...*, s. 169.



zasadniczo otwarty na interakcje, przecięcia i rezonanse, które umożliwiają wnikliwa lektura. Każdy komentarz na temat konkretnego utworu lub autora można by w takim ujęciu czytać jako potencjalny autokomentarz. W ten właśnie sposób krytyczka interpretuje ustępy z posłowania do *Zdeptanego kwiatuszka*, wskazując zarazem, że taką strategię sugerowała już wcześniej Julia Fiedorczyk, upatrując w poświęconym Ashbery'emu eseju *O poezji flow i chart* klucza interpretacyjnego pozwalającego lepiej zrozumieć twórczość Sosnowskiego.

Podążając za Okulską i Fiedorczyk – a właściwie za tezą, że wypowiedzi krytyczne i komentarze Sosnowskiego zdradzają wiele o tych aspektach pisania, które stanowią dla niego ważny punkt odniesienia – wydaje się uzasadnione, by przyrzeć się bliżej komentarzom Sosnowskiego na temat Bishop, a dokładnie następującym tekstom: *Słowo tłumacza* wieńczące jego wybór wierszy Bishop<sup>28</sup>, zapis wykładu *Wiersz i płacz* poświęcony jednemu jej wierszowi<sup>29</sup> oraz esej *Końce poezji (druga prezentacja Elizabeth Bishop)*<sup>30</sup>. W tym ostatnim pojawia się już w tytule, na styku polszczyzny i angielszczyzny (za sprawą echa dwuznacznego słowa *ends*, oznaczającego zarazem „cele” i „końce”), wątek kresu poezji oraz jej zadań. „Końce” poezji interpretować też można w znaczeniu jej „końcówek”, czułek, którymi sięga ona w stronę innego pisania oraz innych języków. W ten sposób wiersz znamionuje granice własnego idiolektu, sugerując jednocześnie, że po stronie obcości da się odnaleźć jeszcze więcej życiodajnych możliwości językowych<sup>31</sup>. Przekład jawiłby się w tym świetle jako półprzepuszczalna membrana rozumiana jako podstawowy organ poetycki – potrzebny, by rozwijać czujność językową i niczym antena zbierać sygnały innych tekstów i poetyk.

Ze wspomnianego tomu zbierającego prace krytyczne poświęcone Sosnowskiemu dowiadujemy się – między innymi dzięki tekstowi „*Cudzysłów*” pióra Julii Fiedorczyk – że „nie da się mówić o wierszach autora *poems* bez odnoszenia się do problemu intertekstualności”<sup>32</sup>. Poetka zaznacza jednak od razu, że potraktowanie tej perspektywy priorytetowo, a zwłaszcza fetyszycyzowanie cytatu, „sprowadza lekturę jego wierszy na manowce”, zwłaszcza jeśli miałyby to być argument za hermetycznością poety, którego rzekomo trudno byłoby czytać bez rozpoznania gęsto utkanej sieci odwołań literackich,

<sup>28</sup> A. Sosnowski, *Słowo tłumacza* [w:] E. Bishop, *Santarem. Wiersze oraz trzy małe prozy*, wyb., przekł., posł. A. Sosnowski, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2018, s. 80–95.

<sup>29</sup> A. Sosnowski, *Wiersz i płacz* [w:] *idem*, *Stare śpiewki (sześć godzin lekcyjnych o poezji)*, Wrocław: Biuro Literackie 2013, s. 85–100.

<sup>30</sup> Pierwotnie ogłoszony obok przekładu jedenastu wierszy Elizabeth Bishop w „Literaturze na Świecie” 2000, nr 12, s. 205–228. Tutaj cytowany za: A. Sosnowski, *Końce poezji (druga prezentacja Elizabeth Bishop)* [w:] *idem*, „*Najrzykowniej*”, Wrocław: Biuro Literackie 2007, s. 70–93.

<sup>31</sup> M. Łukasiewicz, *Pięć razy o przekładzie*, rozdz. 1: *Po co przekład*.

<sup>32</sup> J. Fiedorczyk, „*Cudzysłów*” [w:] *Wiersze na głos...*, s. 17.

krypto-cytatów i innych nawiązań. Fiedorczuk podkreśla, że w poezji Sosnowskiego wszelki cudzysłów rozplywa się, ponieważ poeta podważa prymat „autentyczności” głosu wiersza. Wskazuje w ten sposób, iż każda podmiotowość jest ostatecznie konstruktem językowym utkanym z plejady języków stopionych w pewnej konkretnej wrażliwości, którą się wypracowuje, ale nigdy nie bierze na własność. Uniknięcie raf interpretacyjnych rozpoznanych przez Fiedorczuk pozwala jej ustalić, że owa „intertekstualna maskarada [...] w istocie tworzy bardzo intymną sytuację komunikacyjną”<sup>33</sup>. W tej obserwacji można dopatrzeć się komentarza na temat „sytuacji komunikacyjnej”, jaką otwiera wiersz: byłaby ona twórcza o tyle, o ile żadna ze stron nie dominuje i nie zawłaszcza pola konwersacji. Paradoxem twórczości Sosnowskiego byłoby więc to, że choć w wierszu „wszystko jest sztuczne” i „wszystko pochodzi z drugiej ręki”, zabiegi autora zakrawające na „alchemiczną” transmutację<sup>34</sup> pozwalają, by w utworach pojawiło się coś „prawdziwego i jednorazowego, jak śmiech lub płacz. Albo tęcza”<sup>35</sup>.

Warto odnotować, że Bishop też tłumaczyła (z portugalskiego), a poetykę jej własnych utworów opisuje się często w kontekście otwartości bądź gościnności przestrzeni literackiej zarysowującej się w jej tomach<sup>36</sup>. Głęboko świadoma wielojęzyczności naszego doświadczenia, często udziela głosu innym: przyrodzie, rozmówcom, osobom postronnym, pozwalając wybrzmieć różnym stanowiskom<sup>37</sup>. Sam Sosnowski odniósł się wprost do tego aspektu jej pisarstwa, komentując, że „Bishop interesuje chyba nade wszystko dziwność, inność i obcość czegoś, co widzi, słyszy, odczuwa. I to jest coś, co chce

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>34</sup> W wywiadzie z Zofią Zaleską Małgorzata Łukasiewicz określa przekład literacki mianem „magii”. Zob. Z. Zaleska, M. Łukasiewicz, *Czary-maryw języku [w:] Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, red. Z. Zaleska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2016. Miałaby ona polegać, jak pisze tłumaczka Sebalda, na rewitalizacji rodzimej inwencji literackiej, w wyniku czego „język ujawnia właściwe sobie moce, bez których nie byłaby możliwa nie tylko poezja, ale wszelka w ogóle komunikacja między ludźmi” (*ibidem*, s. 26).

<sup>35</sup> J. Fiedorczuk, „Cudzysłów”, s. 19.

<sup>36</sup> Por. A. Warso, *Other Presences. Elizabeth Bishop's Poetics of Hospitality*, „Kultura Popularna” 2018, nr 1, s. 127. Autorka przywołuje teorię gościnności rozwiniętą przez Jacques'a Derridę, wskazując, że poezja Bishop potrafi „ugościć” inne głosy niż jej samej, a sama Bishop ujawnia w korespondencji z Lowellem głęboką świadomość odpowiedzialności spoczywającej na tłumaczach i tłumaczkach. Por. też komentarz do wiersza *Łoś* Elizabeth Bishop, który Fiedorczuk interpretuje w kategoriach „swobodnego, niczym nieskrępowanego, twórczego, eksperymentującego życia” – wątku stanowiącego tutaj ważny punkt odniesienia zarówno dla Bishop, jak i dla Sosnowskiego. Por. J. Fiedorczuk, *Dzicy goście*, „Przekrój”, 31.08.2017, <https://przekroj.pl/artykuly/felietony/dzicy-goscie-julia-fiedorczuk> [dostęp: 28.04.2021].

<sup>37</sup> Por. M. Machova, *Elizabeth Bishop and Translation*, Lanham, MD: Lexington Books 2017, s. 112.

zachować przy życiu”<sup>38</sup>. Bishop nigdy jednak nie scala tych głosów w jeden i nie porywa się na uogólniające syntezę<sup>39</sup>. Nie monopolizuje przestrzeni literackiej w swoich utworach, podkreślając niejednokrotnie doraźny i niezobowiązujący charakter swojej wypowiedzi, jej zasadniczą niepewność i niekompletność. Nie monologizuje zanadto i nie zawłaszcza sytuacji komunikacyjnej rysującej się w jej utworach, sugerując nieodmiennie możliwość innej perspektywy oraz poddając refleksji ograniczenia wynikające z mówienia w języku<sup>40</sup>. Jej głos jest zapraszający, cierpliwie zachęca do tego, by wniknąć w wiersz i język bez zatrzymywania się, by podziwiać jej osobowość lub rozczulać się nad losem poetki. Ta cecha wyraźnie odróżnia ją od nurtu poezji konfesyjnej, choć osobiste doświadczenie życia na obczyźnie z pewnością miało duży wpływ na ukształtowanie jej własnej poetyki. Nie przemawia ona z pozycji wiedzy lub władzy, ale eksponuje procesualny charakter poezji, która rozwija się poprzez tworzenie przestrzeni dialogu i interakcji, gdzie nieustannie ponawia się wysiłek rozumienia i akceptacji<sup>41</sup>.

Wydany w 2018 roku tom *Santarém*, który zawiera publikowane wcześniej w „Literaturze na Świecie” przekłady Sosnowskiego, to druga książka Bishop po polsku<sup>42</sup>: pierwsza ukazała się 23 lata wcześniej nakładem Znak i prezentuje 33 wiersze poetki w tłumaczeniach Stanisława Barańczaka<sup>43</sup>. Wiele utworów tam pomieszczonych dubluje się z wyborem Sosnowskiego, co nie jest z pewnością przypadkiem, albowiem jasne jest, że Sosnowski ma krytyczny stosunek do prób Barańczaka. Co istotne, autor *Taxi* nie wypowiada się o przekładach kolegi po fachu w sposób otwarcie deprecjonujący. W zupełnie innym tonie utrzymana jest opublikowana w „Literaturze na Świecie” recenzja Magdy Heydel, która wprost ironizuje na temat metod i efektów Barańczaka w przypadku tej konkretnej autorki, określając problem już w tytule: *Elizabeth Bishop jako poetka polska*<sup>44</sup>. Heydel wytyka tłumaczowi daleko posuniętą polonizację poetki, której powściągliwość miałyby w tym przypadku boleśnie zetrzeć się z „rozchełstaniem” przekładów Barańczaka operujących zbyt hojnie dopowiedzeniem i doprecyzowaniem. Jego słynna i podziwiana zręczność językowa miałyby się nie sprawdzić w zetknięciu z twórczością

<sup>38</sup> A. Sosnowski, Whimsical. *O poezji Elizabeth Bishop. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia K. Samsel*, „Elewator” 2019, nr 2, s. 25.

<sup>39</sup> Por. A. Sosnowski, *Końce poezji...*, s. 75.

<sup>40</sup> M. Machova, *op.cit.*, s. 98.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 150.

<sup>42</sup> Trzecią jest zbiór próz: E. Bishop, *Amerykańska Szkoła Pisania. Szkice i opowiadania*, przekł., wyb. i oprac. A. Sosnowski, M. Szuster, J. Pielichowski, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2020.

<sup>43</sup> E. Bishop, *33 wiersze*, wyb., przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków: Znak 1995.

<sup>44</sup> M. Heydel, *Elizabeth Bishop jako poetka polska*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 5–6, s. 369.

raczej powściągliwej Amerykanki. Krytyczka przede wszystkim wytyka mu, że spolszczona przezeń Bishop wykazuje alarmującą tendencję do tego, by „zadomowić się” w polszczyźnie, tracąc niejako swój unikalny, wędrowny i bezdomny charakter. Udomowiona, przyswojona i spolonizowana poezja Bishop traci więc otwartość zidentyfikowaną wyżej jako jej konstytutywna cecha. Jak celnie ujęła to Ewa Rajewska, „Bishop Barańczaka otamowuje swój wewnętrzny zalew nicości za pomocą formy – jak sam Barańczak”<sup>45</sup>. W tym przypadku szala przechylałaby się w stronę wymuszonego ratunku – ocalenia możliwego dzięki podziwianej przez tłumacza dyscyplinie formalnej stanowiącej „tę jedną sztukę” czy też „koło ratunkowe” poezji<sup>46</sup>. W wieńczącym szkic obrazowym porównaniu Rajewska nawiązuje do wprowadzonego przez Barańczaka napięcia między „ramkowcami” (piszącymi wiersze oddzielne) i „rulonowcami” (piszącymi ciągle ten sam wiersz), wskazując na predylekcję Barańczaka do tego, by dbać głównie o „otamowującą rozpacz ramkę poetyckiej formy”, co kontrastuje z podejściem Sosnowskiego, który „daje się ponieść «składni rozkładu»” i podkreśla „to, co się przez nią [ramkę – G.C.] przelewa”<sup>47</sup>. Tę trafną diagnozę można z powodzeniem rozwinąć i – tak jak w przypadku „ramkowości” Barańczaka – połączyć z poetyką rozwijaną przez tłumacza na szerszym polu obejmującym nie tylko przekłady, ale też własne wiersze<sup>48</sup>. Nie chodziłoby przy tym o zdemaskowanie Sosnowskiego jako ewentualnego rulonowca (te kategorie wydają się ostatecznie mało przydatne), lecz raczej o wskazanie za Rajewską, że tłumaczy on, interpretuje i pisze w konsekwentny sposób, wysuwając na pierwszy plan wspomnianą „składnię rozkładu”, którą utożsamiać można z omówionym na wstępie „szyfrowaniem egzystencji”.

## Mapowanie granic języka

Intymna relacja życia i śmierci jest nieodłącznym elementem poetyki Bishop, w której wierszach delikatna ironia oraz subtelne, niewymuszone poczucie humoru często pozwalają dać odpór myślom o śmierci i utracie. Jak zauważa Hugh Houghton, humor pozwala Bishop „dostrzec inne sposoby i formy

<sup>45</sup> E. Rajewska, *Od Ryby ku Rybaczówkom. Bishop Barańczaka, „Przestrzenie Teorii”* 2016, nr 26, s. 101.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*. W wywiadzie z Karolem Samselem Sosnowski podaje w wątpliwość ten podział, określając go mianem „stereotypowego”. Por. A. Sosnowski, *Whimsical. O poezji Elizabeth Bishop...*, s. 35.

<sup>48</sup> Por. wypowiedź Sosnowskiego, w której konstatuje, że „wiersz lubi gubić się sam w sobie”, co prowadzi do „utrąty kontroli nad wierszem” i ujawnia, że „jest coś w wierszu, co chce samo siebie wypowiedzieć”. *Inspiracje dla wierszy: Andrzej Sosnowski, Jerzy Jarniewicz*, „BiBLioteka. Magazyn literacki”, 9.11.2016, <https://www.biroliterackie.pl/biblioteka/nagrania/inspiracje-dla-wierszy/> [dostęp: 28.04.2020].

życia niż nasze”, osłabiając zarazem pragnienie, by osiągnąć „pisarskie panowanie nad rzeczywistością”<sup>49</sup>. Duże znaczenie ma w tym względzie jej naturalny styl, owa „codziennność, powszedniość dykcji”, którą Sosnowski wiąże z nowoczesnością i schyłkiem wysokiego stylu charakterystycznego dla modernizmu („mocnego Eliota i Pounda”<sup>50</sup>), jako przykład tego zjawiska podając właśnie Elizabeth Bishop i jej wiersz *Mapa*. Otwarcie tego utworu, „po trzykroć inauguracyjne”, jak określił je poeta<sup>51</sup> (pierwszy wers z pierwszego wiersza pierwszego tomu autorki)<sup>52</sup>, to zarazem „inauguracja poezji” po modernizmie<sup>53</sup>, ponieważ mówi nam „wszystko o języku, o przedstawieniach rzeczywistości w języku”. W jego własnym przekładzie wers ten brzmi: „Łąd leży w wodzie; łąd jest w odcieniu zieleni”<sup>54</sup>, lecz w oryginale słowo „leży” to przecież *lies*, które znaczy nie tylko „leży”, ale też „kłamie”. „Wszystko bujda z chrzanem”, konkluduje Sosnowski, wskazując tym samym na przesunięcie, jakiemu podlega tutaj rozumienie literatury, a właściwie pęknięcie związku języka z rzeczywistością. Jest to również oczywiście rozsuniecie przekładowe, bo gra językowa z *Mapy* nie jest możliwa do oddania w polszczyźnie, choć powtórzenie słowa „łąd” można uznać za sugestię dystansu, jaki dzieli jego potencjalne odczytania (nieobecne w przekładzie Barańczaka, który decyduje się na ciekawe skądinąd rozwiązanie: „Łąd nurza w wodzie swoje odcienie zieleni”<sup>55</sup>). „A przekład – deklaruje Sosnowski – to jest przecież przepaść między takim a innym słowem” – przepaść, która otwiera „otchłań”, czyli „miejsce dla nieskończonej ironii”<sup>56</sup>. Byłaby to więc być może także inauguracja nowoczesnego przekładu, który w rozsunieciu między tekstami odnajduje swój prowizoryczny, doraźny dom, pomieszkując w nim ironicznie – jak sugeruje autor *Stancji i Domu ran* – czyli ze świadomością własnych ograniczeń i akceptacją niemożności skutecznego pochwytывania życia w sieci języka.

Ciekawym przekształceniom ulega figura mapy u Sosnowskiego w wierszu *Grimoire* z tomu *Zoom*. W tym nasyconym ironią utworze podmiot liryczny

<sup>49</sup> H. Haughton, *Poetry and Good Humour: Marianne Moore and Elizabeth Bishop* [w:] *Humor in Modern American Poetry*, ed. R. Trousdale, New York: Bloomsbury 2018, s. 105.

<sup>50</sup> A. Sosnowski, *Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym?* (Michał Paweł Markowski) [w:] *Trop w trop...*, s. 99.

<sup>51</sup> *Idem*, *Jedna linijka: z wiersza Elizabeth Bishop*, „Biuro Literackie”, 23.07.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=HSA5E-XIAdo> [dostęp: 28.04.2020].

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Jak Sosnowski powiada w wywiadzie z Michałem Pawłem Markowskim, wiersz ten „nie jest już regulaminowo modernistyczny”, ponieważ sugeruje, że „można ewentualnie mieć jakiś pogląd na mapę (jej rysunek, kolor), ale nie na rzeczywistość, którą ta mapa odzwierciedla” (A. Sosnowski, *Czy jesteś w takim razie...*, s. 99–100).

<sup>54</sup> E. Bishop, *Mapa*, przeł. A. Sosnowski [w:] *eadem, Santarém...*, s. 7.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>56</sup> A. Sosnowski, *Z przelożeń Propercjusza: Pound* [w:] *idem*, „Najrzykowniej”, s. 204.

sonduje głębiny, nurkując w otchłań, gdzie spotyka „srebrnego faceta / z lirą” (przedstawiającego się „*My name is Bond, James Bond*”), który zaprasza poetę „na skromny posterunek / Wernyhory” celem omówienia „wszystkich jasnych głębi, co nas gubią”<sup>57</sup>. Jak się okazuje, sprawa obraca się wokół trzech pytań: „Sama legenda czy też sama mapa? / Może możliwość samej tylko mapy? / Może też sama niemożliwość dna?”. Legenda mapy to nie tylko symboliczny, z gruntu metaforyczny klucz potrzebny do jej interpretowania, ale również „legenda po rzeczywistości”<sup>58</sup> – tropy i ślady, po których poznajemy jej efekty, ale nie ją samą: „mowa poezji – pisze Sosnowski we wspomnianym już eseju o Bishop – przypomina umowę pomiędzy mapą i jej legendą”<sup>59</sup>. Legenda, o którą prosi „facet z lirą” („moglibyście zrobić mi legendę”), okazuje się jednak potencjalnie oparta na błędzie – ponieważ „niełatwo o dobrą artykulację pod wodą”, „mapa / tutejszego dna” staje się „mapą tutejszego dnia”. Sprawia to, że zupełnie tak jak w przypadku Bishopowego *lies*, które odcina mapę od jej legendy, tak i tutaj „możliwość mapy” rysuje się w opozycji do „niemożliwości dna”, a sama legenda traci walor niezawodności, traci grunt i nie daje oparcia w stabilizującej znaczenia konwencji i tradycji. Otwierają się więc głębie, gdzie „przygodowość słów”<sup>60</sup> (jak dwuznaczność *lies* czy przesunięcie od „dna” do „dnia”) staje się nie obiektywną legendą pozwalającą odczytać rzeczywistość, lecz „legendą po niej” – poetyckim świadectwem klęski języka, a zarazem jego uniezależnieniem od przymusu reprezentacji. Z kolei w wierszu *Powstanie pewnej kolonii* to sama mapa staje się quasi-wojennym „teatrem działań”: „niech na mapie zarysują się / sylwetki buldożerów, powiedziały / (przykładając zapalnik do planu miasta)”<sup>61</sup>. Znaki na mapie to w efekcie tych zabiegów jedynie tablice pamiątkowe, wspomnienia ukute w języku. Ten wątek rozwija zaś Sosnowski w komentarzu do wiersza Bishop zatytułowanego *Ponad 2000 ilustracji i kompletny skorowidz*.

Pomysł na poświęcony temu utworowi wykład *Wiersz i płacz* podsunął Sosnowskiemu John Ashbery, który podczas czytania na głos w trakcie gali w Nowym Jorku „zaczął trochę płakać”<sup>62</sup>. Polski poeta identyfikuje nawet dokładne miejsce, gdzie głos Amerykanina załamuje się – jest to mianowicie wstęp do opisu pustego Grobu Pańskiego: „[...] To gdzieś w tamtej okolicy / widziałam coś, co wystraszyło mnie najbardziej”. *Ponad 2000 ilustracji...* to charakterystyczna dla Bishop medytacja biorąca za punkt wyjścia ilustrowane wydanie

<sup>57</sup> *Idem, Grimoire* [w:] *idem, Dożynki...*, s. 202.

<sup>58</sup> *Idem, Końce poezji...*, s. 73.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 75.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>61</sup> *Idem, Powstanie pewnej kolonii* [w:] *idem, Dożynki...*, s. 40. Spalona mapa to również echo Ashbery’ego z tomu *Rivers and Mountains*. Por. A. Sosnowski, *Whimsical. O poezji Elizabeth Bishop...*, s. 34.

<sup>62</sup> A. Sosnowski, *Wiersz i płacz*, s. 88.



Biblii, ale podążająca również szlakami swobodnych skojarzeń obejmujących własne podróże poetki. Skrupulatne, drobiazgowo opisy uginają się pod własnym ciężarem; rychło wszystko „pod dłuższym spojrzeniem id[zie] wyraźnie w rozsypkę”<sup>63</sup>. Wiersz piętrzy obrazy w taki sposób, że coraz trudniej odróżnić rzeczywistość od reprezentacji. Na koniec utworu ostaje się jedynie sam wzrok, zawieszony gdzieś między światem a jego fantazmatycznym powidokiem, pragnący już tylko „w oniemienu patrzeć, wypatrując niemowłęcy wzrok”. W rekonstrukcji Sosnowskiego ten finał znamionuje ambiwalentny zachwyty, który wiązałyby w sobie sentymentalizm i fantasmagorię, ekstazę i samobójstwo<sup>64</sup>. Tym, co zdaje się tu fascynować autora *Taxi*, jest wyłożona w utworze gramatyka rozpadu, która wywraca na nice to, co opisuje poprzez zagęszczanie i komplikowanie języka opisu. Wywrócenie języka i referencji miałyby pomóc poetce „zniknąć z tego wiersza, [...] wychodząc ze wszystkiego na oślep przez dziecinnie zaczarowaną [...] ilustrację”<sup>65</sup>. Gdzie w tym wszystkim miejsce na płacz? Mógłby on znamionować czułość uwolnioną w momencie, gdy wiersz dociera do pewnej granicy swoich możliwości językowych i przestając desygnować, wskazuje jedynie na „tajemnicę poza granicami języka”<sup>66</sup>. W swoim wykładzie Sosnowski nie mówi o tym wprost, delegując ekspresję tej idei na Ashbery’ego, który wyraża ją performatywnie, płacząc. To wielokrotne zapośredniczenie pieczołowicie replikuje logikę wiersza Bishop, w którym reprezentacja załamuje się, przynięcioną opisem, pozostawiając jedynie chwilowy prześwit. Ten moment Sosnowski wyraża też wielokrotnie we własnych wierszach, gdzie czułość doprawiona strachem pojawia się niczym „błysk w węźle gardła”<sup>67</sup> sugerujący „coś w głębi nie do przedstawienia”<sup>68</sup>. Intymna chwila rozbrojenia oswaja do pewnego stopnia obecność nicującej wszystko siły w nas samych, wyostrzając w konsekwencji perspektywę samego życia, a raczej jego olśniewające „zaniewidzenie”<sup>69</sup>. Tego rodzaju czuły zachwyty eksponuje płacz, znamionujący „końce poezji” – momenty, gdy wiersz dalej już nie sięga, gestykulując niemo w kierunku cichego „języka bez końca” opisanego przez Foucaulta. Jaśniejszy staje się więc końcowy wers z *Życiorysu*, utworu odslaniającego widmowy wymiar pisania, gdzie płomyk zapalającej papierosa ujawnia, że ręka, „która pisze, już po drugiej stronie. / Nawet kiedy w szary jesienny poranek

<sup>63</sup> E. Bishop, *Ponad 2000 ilustracji i kompletny skorowidz* [w:] *eadem, Santarém...*, s. 27.

<sup>64</sup> A. Sosnowski, *Wiersz i płacz*, s. 99.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> A. Sosnowski, *O poezji flow i chart* [w:] *idem, „Najryzykowniej”*, s. 66. Owa tajemnica to, jak pisze poeta, sam „ruch języka”, który „osacza” tę tajemnicę, nie mogąc jej przedstawić.

<sup>67</sup> *Idem, Tachymetria* [w:] *idem, Dożynki...*, s. 115–116.

<sup>68</sup> *Idem, Zmienia to postać legendarnych rzeczy* [w:] *Dożynki...*, s. 61.

<sup>69</sup> *Idem, Wiersz i płacz*, s. 99.



/ odjeżdżamy w doskonałą widoczność”<sup>70</sup>. Ostatnia fraza zapowiada iluminację, w której życie i śmierć przegładają się w sobie. Tę głęboką ambiwalencję ujawnić może poezja jako specyficzny rodzaj pisania, które potrafi odegrać performatywnie przed odbiorcami ową scenę naszkicowaną w *Życiorysie*: scenę wykraczania poza słowo w zachwycie, który skłania do łez i zarazem śmieszy. Tak zresztą dzieje się dosłownie w brawurowym *Wild Water Kingdom* Sosnowskiego, gdzie radosne harce w aquaparku („podarek dla śmiechu i od śmiechu”) komplikują się do tego stopnia, że poeta obwieszcza: „nie mam pojęcia, / czy wszystko kończy się weselem czy obłędem”<sup>71</sup>. Tego rodzaju ambiwalencję można też odnaleźć w zagadkowym wierszu Bishop *Gentleman of Shalott*, którego bohater istnieje tylko połowicznie i wcale nie zdaje się tym faktem zaniepokojony. Jak zauważa Thomas Travisano, postaci z wierszy Bishop trzymają się tego, co je definiuje – jak ów przecięty lustrem dżentelmen, akceptujący swoją „połowiczność” – co sprawia, że nie wiemy, czy śmiać się, czy płakać<sup>72</sup>. Tego rodzaju śmiech przez łzy jest charakterystyczny dla Bishop, która nigdy nie pozwala sobie na zupełną rozpacz<sup>73</sup>. W końcu Mark Strand określił jej poczucie humoru przymiotnikiem *ghoulish*<sup>74</sup>, co można oddać po polsku jako makabryczne, upiorne lub wisielcze, choć termin ten również opisuje osobę chorobliwie zafascynowaną śmiercią. Nie dziwi to zupełnie, jeśli weźmiemy pod uwagę, że ta ambiwalencja pociąga oboje autorów, każąc im splatać życie i śmierć w węzeł wiersza.

## Kartografie utraty

W jednym z wywiadów Sosnowski przyznaje, że „częstokroć pisanie staje się czymś absolutnie zasadniczym dla całego życia”, wymieniając w tym kontekście Raymonda Roussela oraz Jane Bowles, uzupełniając, że „można dodać jeszcze Elizabeth Bishop, z autorów, których bardzo lubię”<sup>75</sup>. Mimochodem wprowadzona poetka odgrywa jednak zasadniczą rolę w poezji Sosnowskiego,

<sup>70</sup> *Idem*, *Życiorys* [w:] *idem*, *Dożynki...*, s. 46.

<sup>71</sup> *Idem*, *Wild Water Kingdom* [w:] *Dożynki...*, s. 36–37.

<sup>72</sup> T. Travisano, *Elizabeth Bishop: Her Artistic Development*, Charlottesville: University Press of Virginia 1989, s. 30.

<sup>73</sup> Jak zauważa Colm Tóibín, może to być pokłosie jej „stłumionej desperacji i niepokoju”, które jednak zderzają się z pragnieniem, by zachować „jasne spojrzenie i spokój”, czyli żeby być niczym samo życie: „okropna, ale pełna otuchy”, jak sama pisze w *Zatoce* (w przekładzie Barańczaka, u Sosnowskiego: „okropna, lecz ożywiona”). Por. C. Tóibín, *O Elizabeth Bishop*, przeł. K. Dąbrowska, „Literatura na Świecie” 2017, nr 9–10, s. 22.

<sup>74</sup> M. Strand, *From a Conversation* [w:] *Elizabeth Bishop and Her Art*, eds. L. Schwartz, S.P. Estess, Ann Arbor: University of Michigan Press 1983, s. 210.

<sup>75</sup> A. Sosnowski, *Rzeczywistość i przeżywanie* (J. Borowczyk, M. Larek) [w:] *Trop w trop...*, s. 161.

albowiem oboje dzielą zainteresowanie ideą wyrażoną przez Sosnowskiego tak: „Poezja ujmuje się za życiem, też będąc po nim jakąś – jakąś tam – pamiątką”<sup>76</sup>. Wagę tej konstatacji można rozpoznać po geście umniejszenia, który zdaje się maskować rozczerzenie wywołane przez fundamentalną kwestię życia własnego i życia poezji. Ta kwestia kieruje na trop literackiego życia po życiu oraz podnosi problem żywotności poezji i jej funkcji w dzisiejszym świecie. Temat ten rozważa Grzegorz Jankowicz, wskazując, że rozwój modernizmu odegrał niepoślednią rolę w ukształtowaniu „negatywności” w zakresie relacji między poezją dawną i dzisiejszą. Jest to problem, na który ewidentnie natknęła się Bishop. Jej trudny moment debiutu (1946 rok) sytuuje ją w kłopotliwej pozycji poetki otwierającej nowy rozdział, w którym aporie negatywności, o jakich pisze Jankowicz, stają się z konieczności tematem poezji, boleśnie ją zarazem przekształcając. Dociera ona bowiem do granicy, na której spotykają się wysiłki, by z jednej strony życie ochraniać i ocalać jego okruchy, a z drugiej – pokazywać nieustanną pracę prucia i nicowania tego samego życia. Granicę tę poezja ujawnia w taki sposób, w jaki rozsypują się pełne życia obrazy w wierszach Bishop, na co autorka przyzwala, stawiając sobie za cel raczej wyłuskanie zerwań i pęknięć „godnych grawiury” (*Ponad 2000 ilustracji...*). Jak ujął to Jankowicz, „markując ożywczy ruch, język zadaje (nam) rany, po których zostają blizny. Praktyka przekładu, ale też praktyka poetycka [...] owe blizny odsłaniają”<sup>77</sup>. Bishop inauguruje zatem w *Mapie* tradycję kartografii utraty – zapisu katastrof i tąpnięć przebiegających po liniach uskoku językowych płyt tektonicznych wprawionych w ruch przez nowoczesność i głębokie przemiany cywilizacyjne. Pierwszą konstatacją Bishop jest ta, że mapa kłamie, co prowadzi z jednej strony do załamania reprezentacji (lejtmotyw Sosnowskiego), a z drugiej uruchamia możliwość nieskończonej gry znaczenia, które pełni się, żyjąc własnym życiem.

Mapy poetyckie kreślone przez Bishop i Sosnowskiego można w tym świetle czytać jako „pamiętki po rzeczywistości”, przypominające nieustannie o tym, że „wszystko pędzi [...], płynie, podlega zmianom”, jak pisze Julia Fiedorczuk w eseju *Pytania w kwestii domu: Elizabeth Bishop*<sup>78</sup>. Wskazuje ona na fakt, że dom i podróż wchodzą w dialektyczną relację, odsłaniając kruchość tego pierwszego i wskazując (jak tytuł pierwszego tomu poetki: *North & South*) na fakt bycia rozpiętą na kartograficznej siatce, wiecznie w ruchu. Życiowe peregrynacje Bishop są już anegdotyczne; jej pierwszą polską książkę

<sup>76</sup> A. Sosnowski, *Ita zaskakująca konkluzja pozostaje w mocy* [w:] *Pracownia Poetycka Silesius: Darek Foks, Andrzej Sosnowski*, red. A. Kałuża, G. Jankowicz, Wrocław: Warstwy 2015, s. 45.

<sup>77</sup> G. Jankowicz, *Poezja, która się ujmuje* [w:] *Pracownia Poetycka Silesius...*, s. 68.

<sup>78</sup> J. Fiedorczuk, *Pytania w kwestii domu: Elizabeth Bishop* [w:] *eadem, Złożoność nie jest zbrodnią. Szkice o amerykańskiej poezji modernistycznej i postmodernistycznej*, Warszawa: Wydawnictwa UW 2015, s. 114.

w przekładzie Stanisława Barańczaka poprzedza słowo tłumacza zatytułowane *Kartografia bezdomności*<sup>79</sup>, opisujące stratę rodziców, późniejszą tułaczkę po rodzinie i samobójstwo ukochanej Loty de Macedo Soares. Jak wnioskuje Fiedorczyk, „jedynym prawdziwym domem niestrudzonej podróżniczki jest właśnie moment straty, kiedy znajomy łąd znika z horyzontu, a kiedy kochane kontynenty przebiegają się w dziwność mapy”<sup>80</sup>. „Dom ze strat”, jaki wznosi sobie w poezji Bishop, można w końcu zestawić z „domem ran”, jaki formułuje we własnym idiomie literackim Sosnowski. Są to z pewnością domy prekarne, niebezpieczne i o nieznanym trwałości<sup>81</sup>, ale szczególnie potrzebne jako metafory, w których można się razem schronić i ogrzać w ciepłe wiersza.

Bezdomność, urastająca w wierszach Bishop do rangi „stanu naturalnego człowieka”<sup>82</sup>, w twórczości Sosnowskiego wyraża się w kategoriach bezdomności wiersza, który „wychodzi z domu i nigdy nie wraca”<sup>83</sup>. Utrata i wykorzenie wynikające z wiecznej tułaczki po bezdrożach historii literatury to wątki, które poeta ujmuje metaforycznie jako poszukiwania siostry: „Szukałem siostry i nie mogłem znaleźć / Nie miałem siostry więc nie mogłem szukać”<sup>84</sup>. Ten dwuwiers świetnie ujmuje dotkliwy brak, odczuwalny paradoksalnie jako bolesna obecność: rana, puste miejsca po poczuciu bezpieczeństwa w przyspieszającym świecie. Fantazmatyczny „ciemny port schron zamarły azyl” z wiersza *Anoksj*<sup>85</sup> staje się w języku Sosnowskiego czymś na kształt otwartego grobu, „ciemnym schronem”, przez który podmiot wiersza ucieka w oślepiające światło, obierając trajektorię wyznaczoną na tajemniczej mapie „nocnych i podwodnych lotów”. Jest to wreszcie miejsce niepewne, opatrzone znakiem zapytania: „gdzie mienisz się nieobecnością / siostrze?”<sup>86</sup>. Poszukiwania siostry to figura, która pozwala też zestawić oboje autorów w relacji bratersko-siostrzanej, a nie mistrza i ucznia, zbliżając ich poszukiwania poetyckie. Kierowałyby się one, jak zauważa Karolina Felberg, ku „kresowi” rozumianemu nie tylko jako zupełny „krach”, ale również „jeden stan, w którym coś się wyraża”<sup>87</sup>. Ten sposób na artykulację – „na połę karnawałowy, na połę apokaliptyczny” – jest w ocenie krytyczki elementem, który Sosnowski *de facto* „zapożyczył” od Bishop<sup>88</sup>.

<sup>79</sup> S. Barańczak, *Wstęp. Kartografia bezdomności* [w:] E. Bishop, *33 wiersze*, s. 5–17.

<sup>80</sup> J. Fiedorczyk, *Pytania w kwestii domu...*, s. 125.

<sup>81</sup> Por. G. Jankowicz, *Poezja, która się ujmuje*, s. 68, 76.

<sup>82</sup> A. Sosnowski, *Końce poezji...*, s. 87. Por. też: S. Barańczak, *op.cit.*

<sup>83</sup> *Idem*, *Wiersz (Trackless)* [w:] *idem*, *Dożynki...*, s. 237.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Idem*, *Anoksj* [w:] *idem*, *Dożynki...*, s. 58.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> K. Felberg, „*Melancholia i ekstaza*”. *Projekt totalny w poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Poznań–Warszawa: Fundacja na rzecz Badań Literackich – Wydawnictwo IBL PAN 2009, s. 23.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 22.

Niezależnie od tego jednak, czy ujmijemy to w kategoriach „długu” czy współodczuwania, pozycja braku, zranienia i bezdomności wydaje się dla dwójki omawianych autorów jedynym miejscem, z którego można mówić autentycznie. Podobnie też do Bishop, której osobliwa pozycja w historii literatury zasadza się na „z konieczności niezupełnie udanej” próbie „stworzenia siebie dla siebie jako jakiejś *carte blanche*”<sup>89</sup>, Sosnowski wzbrania się przed zajęciem pozycji mistrza czy wpisania się w jakąkolwiek „legendę” o literaturze polskiej, powiadając, że jest „bez szkoły”<sup>90</sup>. Charakterystyczna dla nowoczesnego doświadczenia alienacja każe traktować wszelkie schronienie jako prowizoryczne. W pierwszej zwrotce *Tachymetrii* czytamy: „Kiedyś te domy przejdzie wiatr / szyby nabiegną tęczą jak wodospad / [...] teraz tak jest że mamy wiatr / niech już zostanie na zawsze”<sup>91</sup>. Ostatni dwuwiersz powraca echem w finale wiersza, z tą różnicą, że wiatr zastępuje „strach”. Akceptacja wyrażona w tym utworze opiera się na ambiwalentnych obrazach wody i tęczy, których użycie prześledzić można u Bishop (i w odpowiednich przekładach Sosnowskiego) w dwóch wierszach: *Przy rybacówkach* i *Ryba*.

Bishop i Sosnowskiego łączy pasja dla żywiołu wody, która bywa w ich twórczości synonimem wiedzy bądź lustrem, w którego tafli oglądamy śmierć (wtedy woda staje się jak ogień – parzy i wystawia życie na próbę<sup>92</sup>). Oboje odczuwają głębokie powinowactwo z krajobrazem nadmorskim, podejmując wątki marynistyczne, związane z życiem w wodzie lub w jej pobliżu. W wierszu Bishop *Przy rybacówkach* spacer w okolicach portowego nabrzeża staje się okazją do epifanii, którą wywołuje woda, „[z]imny, skryty, głęboki, absolutnie jasny / żywioł nie dla śmiertelnych”<sup>93</sup>. Pojawia się pokusa, by zanurzyć rękę w klarownej toni, choć „dłoń musiałaby palić / jak gdyby woda była transmutacją ognia” i w efekcie smakowałaby „jak pożar języka”<sup>94</sup>. Ogień można rozumieć niedosłownie: skrupulatna fraza Sosnowskiego wskazuje tutaj granicę ekspresji językowej, za którą majaczy widmo wiedzy: skrytej, choć jasnej, „płynnej i hojnej” oraz „płynnej i płonnej”. Wodna natura wiedzy rozciągającej się tuż za najdalszymi rubieżami języka poetyckiego niesie wedle tłumacza – „przynajmniej prowizorycznie” – „ostateczny wgląd w istotę rzeczy”<sup>95</sup>. Wodę cechuje ambiwalencja: daje możliwość iluminacji, lecz niesie

<sup>89</sup> A. Sosnowski, *Whimsical. O poezji Elizabeth Bishop...*, s. 26.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 34. Por. też: A. Sosnowski, *Słowo tłumacza*, s. 80, 82, 95.

<sup>91</sup> A. Sosnowski, *Tachymetria*, s. 115.

<sup>92</sup> O transmutacji wody w ogień jako metaforach wiedzy i podmiotowości jako procesu pisze Philip McGowan w znakomitym eseju *Elizabeth Bishop's Work of Fire*, „Mosaic” 2020, nr 1, s. 1–17.

<sup>93</sup> E. Bishop, *Przy rybacówkach* [w:] *eadem, Santarém...*, s. 33.

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 34.

<sup>95</sup> A. Sosnowski, *Słowo tłumacza*, s. 94.

ryzyko zatracenia i śmierci. Bliźniaczy (czy też siostrzany) obraz rozpoznać można w *Małych dewastacjach*, gdzie Sosnowski podejmuje typowy dla Bishop wątek straty nieodłącznie wpisanej w życie i poezję, odnosząc się do niej w kategoriach parzającej wiedzy: „jest ciepło, gorąco, wrzątek, ukrop, war, i to / tu. Ktoś zanurzył rękę. Wessało. / [...] / wszystko pozniakało pod spodem, / odciągnięte na krótkiej lince, / doprowadzone”<sup>96</sup>.

Z kolei w *Rybie*, gdzie Bishop piętrzy, niczym w *Ponad 2000 ilustracji...*, opisy tytułowej istoty, napotykam odwrotną sytuację. Autorka próbuje pojąć i opisać rybę, ale ta wymyka się językowym próbom osaczenia<sup>97</sup>. „Triumf” gapiącej się poetki polega przewrotnie na tym, że w ekstatycznym momencie zwycięstwa – „wszystko to / była tęcza, tęcza, tęcza!” – wypuszcza rybę do wody<sup>98</sup>. Triumfalna strata po raz kolejny wiąże ze sobą radość i zranienie, śmiech i płacz, ekspresję językową i zamilknięcie, zaklinając te napięcia tym razem w figurze tęczy. We wspomnianym już wierszu *Grimoire* Sosnowski zaczyna od trawestacji tej metafory ryby: „Wczoraj elektronicznie namierzyłem rybę. / Wzięła mnie. Po prostu wziąłem i skoczyłem / w szmaragdową toń naszego zbiornika [...]”<sup>99</sup>. *Rybę* interpretować można, jak czyni zresztą Sosnowski, jako metaforę przekładu, ponieważ jego przygodny i prowizoryczny charakter nie mogą dać innego poczucia niż „pokonania, lecz przecież nie bez radości”<sup>100</sup>. W *Grimoire* ryba nie tylko znika w toni, ale ciągnie w dół, ku „niemożliwemu dnu”, które wymyka się hydrografii, sam zaś wiersz opada niczym czarna skrzynka, wysyłając nam sygnały z wodnych zaświatów<sup>101</sup>. Schodząc tak „pięć sążni w dół” – pisze Sosnowski – „ogółacamy się” i „gubimy drogę”, by „uszło z nas co jest martwe / I co innego dotknęło do żywego”<sup>102</sup>. Owo dotknięcie – zanurzenie, przenicowanie, iluminacja, czułość – otwierałoby w miejscu katastrofy możliwość autentyzmu<sup>103</sup>. Kolejne zaproszenie do dewastacji i nicowania „krawędzi scenerii” odnajdziemy w *Dożynkach*: poeta wprost odnosi się do „końca wszystkich rzeczy”, który bierzemy „na koniuszek języka”<sup>104</sup>, smakując go i spalając się w ogniu wiedzy.

<sup>96</sup> *Idem*, *Małe dewastacje* [w:] *idem*, *Dożynki...*, s. 199.

<sup>97</sup> Por. szczegółowe omówienie *Ryby* przez Mikołaja Wiśniewskiego w: *Tęcze Elizabeth Bishop*, „Literatura na Świecie” 2017, nr 9–10, s. 316–333, zwłaszcza uwagi poczynione przez krytyka w tym kontekście o tęczy jako „symbolu zarówno mistycznej integracji, jak i dezintegracji” (s. 327).

<sup>98</sup> E. Bishop, *Ryba* [w:] *eadem*, *Santarém...*, s. 21–23.

<sup>99</sup> A. Sosnowski, *Grimoire*, s. 201.

<sup>100</sup> *Idem*, *Końce poezji...*, s. 92. Por. też: *idem*, *Whimsical. O poezji Elizabeth Bishop...*, s. 24.

<sup>101</sup> Por. G. Jankowicz, *Poezja, która się ujmuje*, s. 61.

<sup>102</sup> A. Sosnowski, *Pięć sążni w dół* [w:] *idem*, *Dożynki...*, s. 93.

<sup>103</sup> G. Czemieli, J. Fiedorczyk, A. Kremer, Z. Warszo, K. Winiarska, *Poza zasadą mierzalności. O „Tachymetrii” Andrzeja Sosnowskiego*, „Twórczość” 2008, nr 10, s. 62.

<sup>104</sup> A. Sosnowski, *Dożynki* [w:] *idem*, *Dożynki...*, s. 180.

Owa „sztuka tracenia” to oczywiście „ta jedna sztuka” opisana w *One Art*, utworze w formie villanelli, tak jak *Dożynki*. Co ciekawe, Sosnowski nie przełożył tego wiersza, pozostawiając go jego „bezużytecznej wolności”<sup>105</sup>. W przekładzie Barańczaka prowadzony przez Bishop skrupulatny katalog strat obejmuje klucze i zegarek, miasta i kontynenty, a wreszcie i „ciebie”, czyli nas samych jako czytelników, których nawyki i strategię lekturowe również „otamowują” ten wiersz. I choć „w sztuce / tracenia nie jest wcale trudno dojść do wprawy”, żeby odnotować ten fakt, autorka musi sama siebie napomnieć<sup>106</sup>: „(Pisz!)” – wtrąca, wiążąc ostatecznie stratę z wszelkim działaniem literackim, które zarówno ją ujawnia, jak i prowokuje. Chyba nikt w polskiej poezji nie przyswoił sobie tej lekcji pilniej niż Andrzej Sosnowski, piszący w znamienne zatytułowanym wierszu *Glossa*, że „ktoś umarł – / pisze się z niedopałkiem siarnika w ustach, / kiedy nikt nie wie, jak piękne rzeczy się widzi / i w jakim blasku wstępuje w szczęśliwość Nowego Roku”<sup>107</sup>.

\* \* \*

Wspomniana na początku dziewczynka z zapalnikami może więc być zagubioną, „przyszywaną” literacką siostrą Andrzeja Sosnowskiego – czyli Elizabeth Bishop – z którą różnie spogląda się w otchłanny blask „końców” poezji, przez oboje poddawane pod namysł. Z pewnością oboje czynią pokaźne „użytki ze strat” – życiowych i literackich, przekładowych i interpretacyjnych – które wpisują w swoje projekty literackie, szkicując w ten sposób poetyckie kartografie utraty. Można je do siebie przymierzać, kreśląc mapę, która wskazuje nieznane wcześniej rejony i niedostatecznie jak dotąd wyartykułowane współbrzmienia. Równoległa, dwutorowa lektura ich wierszy i przekładów umożliwi „bratersko-siostrzane” odczytania, czyli wyzbyte potrzeby kontroli i dominacji, zwłaszcza w odniesieniu do relacji władzy w obszarze przekładu i kanonu literackiego. Jak pokazują Sosnowski i Bishop, utrata gruntu może pomóc zawiązać wspólnotę myśli, przekraczającą twórczość pojedynczej autorki lub autora oraz granicę między pisaniem i przekładaniem, rozpościerając ponad nimi jednoczącą tęczę. Lektura zakładająca demontaż tradycyjnych hierarchii: podziałów między tym, co własne, a tym, co obce, między tym, co twórcze, a tym, co odtwórcze, między przekładem a lekturą odsłania ostatecznie, że literatury nie da się sprowadzić do jakiegokolwiek esencji, rodzi się ona bowiem ze spotkania z obcością. Owa inność leży poza mapą i wskazuje na tajemnicę języka leżącą poza jego granicami. Paradoksalnie tylko utrata kontroli pozwala ją wskazać i uczynić dla niej miejsce w wierszu.

<sup>105</sup> *Idem, Końce poezji...*, s. 92.

<sup>106</sup> E. Bishop, *Ta jedna sztuka* [w:] *eadem*, 33 wiersze, s. 143.

<sup>107</sup> A. Sosnowski, *Glossa* [w:] *idem, Dożynki...*, s. 152.



## Bibliografia

- Ashbery J., *Inne tradycje*, przeł. J. Fiedorczyk *et al.*, przedm. G. Jankowicz, Kraków: Korporacja Ha!art 2008.
- Barańczak S., *Wstęp. Kartografia bezdomności* [w:] E. Bishop, *33 wiersze*, wyb., przeł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków: Znak 1995.
- Benjamin W., *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6.
- Bishop E., *Amerykańska Szkoła Pisania. Szkice i opowiadania*, przeł., wyb. i oprac. A. Sosnowski, M. Szuster, J. Pielichowski, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2020.
- Bishop E., *Dwie sestyny*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1994, nr 3.
- Bishop E., *33 wiersze*, wyb., przeł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków: Znak 1995.
- Bishop E., *Santarém. Wiersze oraz trzy małe prozy*, wyb., przeł., postł. A. Sosnowski, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2018.
- Bloom H., *Mapa przekrzywień*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10.
- Czemieli G., Fiedorczyk J., Kremer A., Warszo Z., Winiarska K., *Poza zasadą mierzalności. O „Tachymetrii” Andrzeja Sosnowskiego*, „Twórczość” 2008, nr 10.
- Felberg K., „*Melancholia i ekstaza*”. *Projekt totalny w poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Poznań–Warszawa: Fundacja na Rzecz Badań Literackich – Wydawnictwo IBL PAN 2009.
- Fiedorczyk J., „*Cudzysłów*” [w:] *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań: WBPiCAK 2010.
- Fiedorczyk J., *Dzicy goście*, „Przekrój”, 31.08.2017, <https://przekroj.pl/artykuly/felietony/dzicy-goscie-julia-fiedorczyk> [dostęp: 28.04.2021].
- Fiedorczyk J., *Pytania w kwestii domu: Elizabeth Bishop* [w:] *eadem, Złożoność nie jest zbrodnią. Szkice o amerykańskiej poezji modernistycznej i postmodernistycznej*, Warszawa: Wydawnictwa UW 2015.
- Foucault M., *Język bez końca*, przeł. M.P. Markowski [w:] *idem, Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wyb. i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, Warszawa: Aletheia 1999.
- Haughton H., *Poetry and Good Humour: Marianne Moore and Elizabeth Bishop* [w:] *Humor in Modern American Poetry*, red. R. Trousdale, New York: Bloomsbury 2018.
- Hejwowski K., *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2006.
- Heydel M., „*Był smak w tłumaczeniu...*”. *Przekład jako gatunek twórczości na przykładzie tłumaczeń poetyckich Czesława Miłosza z pierwszych lat po wojnie* [w:] *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Kraków: Księgarnia Akademicka, The Gould Center, Miłosz Institute 2013.
- Heydel M., *Elizabeth Bishop jako poetka polska*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 5–6.
- Heydel M., *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6.
- Inspiracje dla wierszy: Andrzej Sosnowski, Jerzy Jarniewicz*, „BiBLioteka. Magazyn literacki”, 9.11.2016, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/nagrania/inspiracje-dla-wierszy/> [dostęp: 28.04.2020].



- Jankowicz G., *Poezja, która się ujmuje* [w:] *Pracownia Poetycka Silesius: Darek Foks, Andrzej Sosnowski*, red. A. Kałuża, G. Jankowicz, Wrocław: Warstwy 2015.
- Jankowicz G., *Wszystkie konsekwencje niedoskonałości* [w:] J. Ashbery, *Inne tradycje*, przeł. J. Fiedorczyk *et al.*, przedm. G. Jankowicz, Kraków: Korporacja Ha!art 2008.
- Jarniewicz J., *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków: Znak 2012.
- Jarniewicz J., *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2018.
- Koronkiewicz M., „*I jest moc odległego życia w tej elegii*”. *Uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego*, Wrocław: Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza 2019.
- Łukasiewicz M., *Pięć razy o przekładzie*, Kraków–Gdańsk: Karakter–Instytut Kultury Miejskiej 2017.
- Machova M., *Elizabeth Bishop and Translation*, Lanham, MD: Lexington Books 2017.
- McGowan P., *Elizabeth Bishop's Work of Fire*, „Mosaic” 2020, nr 1.
- Momro J., *Wygasanie języka*, „Tygodnik Powszechny”, 20.06.2006, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wygasanie-jezyka-128211> [dostęp: 28.04.2021].
- Munday J., *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, London: Routledge 2001.
- Okulska I., *Język (wy)grywa. Gry językowe poezji Andrzeja Sosnowskiego w przekładzie*, „Kwartalnik Językoznawczy” 2011, nr 1.
- Okulska I., *Miłość i fetysz a spotkanie języków. W związku z Ronaldem Firbankiem* [w:] *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań: WBPiCAK 2010.
- Okulska I., *Polski Ashbery w Ameryce*, „Przekładaniec” 2012, nr 26.
- Orska J., *Transition-Translation: Andrzej Sosnowski's Translation of Three Poems by John Ashbery*, „Polish Journal for American Studies” 2017, nr 11.
- Pióro T., *Wpływ szkoły nowojorskiej na poezję polską minionego ćwierćwiecza*, „BiBLioteka. Magazyn literacki” 9.10.2017, <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/cykle/wplyw-szkoly-nowojorskiej-poezje-polska-minionego-cwiercwiecza/> [dostęp: 28.04.2021].
- Rajewska E., *Od Ryby ku Rybaczówkom. Bishop Barańczaka*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 26.
- Sommer P., *Krecia robota*, „Literatura na Świecie” 2014, nr 5–6.
- Sosnowski A., *Dożynki (1987–2003)*, Wrocław: Biuro Literackie 2006.
- Sosnowski A., *I ta zaskakująca konkluzja pozostaje w mocy* [w:] *Pracownia Poetycka Silesius: Darek Foks, Andrzej Sosnowski*, red. A. Kałuża, G. Jankowicz, Wrocław: Warstwy 2015.
- Sosnowski A., *Jedna linijka: z wiersza Elizabeth Bishop*, „Biuro Literackie”, 23.07.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=HSA5E-XIAo> [dostęp: 28.04.2020].
- Sosnowski A., „*Najrzytkowniej*”, Wrocław: Biuro Literackie 2007.
- Sosnowski A., *Słowo tłumacza* [w:] E. Bishop, *Santarém. Wiersze oraz trzy małe prozy*, wyb., przeł., posł. A. Sosnowski, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2018.
- Sosnowski A., *Wiersz i płacz* [w:] *idem, Stare śpiewki (sześć godzin lekcyjnych o poezji)*, Wrocław: Biuro Literackie 2013.

- Sosnowski A., Whimsical. *O poezji Elizabeth Bishop. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia K. Samsel*, „Elewator” 2019, nr 2.
- Strand M., *From a Conversation [w:] Elizabeth Bishop and Her Art*, eds. L. Schwartz, S.P. Estess, Ann Arbor: University of Michigan Press 1983.
- Tóibín C., *O Elizabeth Bishop*, przeł. K. Dąbrowska, „Literatura na Świecie” 2017, nr 9–10.
- Travisano T., *Elizabeth Bishop: Her Artistic Development*, Charlottesville: University Press of Virginia 1989.
- Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, red. G. Jankowicz, Wrocław: Biuro Literackie 2010.
- Warso A., *Other Presences. Elizabeth Bishop's Poetics of Hospitality*, „Kultura Popularna” 2018, nr 1.
- Wiśniewski M., *Tęcze Elizabeth Bishop*, „Literatura na Świecie” 2017, nr 9–10.
- Zaleska Z., Łukasiewicz M., *Czary-mary w języku [w:] Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, red. Z. Zaleska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2016.