

IDIOM PRZEKŁADOWY W GRAMATYCE NOWOCZESNOŚCI

*Ilość skojarzeń, jaką może wywołać słowo lub rodzina słów,
jest nieograniczona, a samo kojarzenie jest procesem subiektywnym*

Pound (1983: 56)

Dokonania Ezry Punda stanowią istotę manieri i kontrowersyjnej swobody nowoczesnej formy przekładowej. Całe dzieło poety postrzegać można jako akt przekładu, przywłaszczanie ogromnej liczby języków, tradycji kulturowych, ech historycznych i modeli stylistycznych na potrzeby własnego idiomu. „Rozważać twórczość oryginalną i przekładową Pounda oddzielnie – pisał Eliot (1965: 181) – byłoby błędem, i to błędem wskazującym na poważniejszy błąd w pojmowaniu samej natury przekładu”. I rzeczywiście, niezwykle wzbogacenie pojęcia przekładu przez Pounda znajduje potwierdzenie w sposobie, w jaki Pounda opisuje George Steiner (1966: 32): jako najważniejszą srokę w muzeum i na złomowisku cywilizacji, kuriera pomiędzy odległymi prowincjami umysłu, twórcę chaotycznego patchworku wartości, które za pomocą wielkiego talentu lub gwałtownej miłości układają się w momentach zasadniczych w zdumiewająco harmonijny wzór. Jak powiedział Al Alvarez, Pound potrafi pisać wiersz angielski tak, jakby przed nim nie istniało pisarstwo Szekspira, co jest skandalicznym aktem wyzwolenia, możliwym tylko na skutek Poundowskich najazdów na język prowansalski i francuski, łacinę i chiński, na Whitmana i Heinego.

Poundowskie zmagania z naturą tłumaczenia doprowadziły do zmiany definicji i ideałów rządzących przekładem poetyckim w XX wieku, podobnie jak jego poezja odnowiła i podważyła współczesną poetykę angielską i amerykańską. Owo „odnawianie” przekładu uwidacznia się już w tomach *Personae* (1909) i *Provença* (1910); po *The River Merchant's Wife* (*Żona*

kupca rzecznego. List; 1915) sztuka przekładu Pounda weszła w bardziej zaawansowaną fazę, o czym świadczy *Cathay* (1915), *Noh or Accomplishment* (1916), *Homage to Sextius Propertius (Hold Sekstusowi Propercjuszowi; 1917–1934)*, *Women of Trachis (Trachinki; 1956)* oraz *The Classic Anthology Defined by Confucius* (1954). U Pounda granica między przekładem a twórczością oryginalną ulega twórczemu zatarciu, ponieważ zrewolucjonizował nie tylko idiom przekładowy, ale także warunki, na jakich przekład najlepiej odpowiada potrzebom oryginału. Widziane w tym świetle Poundowskie tłumaczenia Rihaku, Laforgue’a i Sofoklesa są odtworzeniami oryginalnych aktów poetyckich na poziomie kadencji, tonalności i akcentu idiomatycznego w gramatyce nowoczesności. Nowoczesność w najbardziej typowym sensie oznacza zerwanie ciągłości, kiedy innowacja przełamuje tradycję jako wartość zasadniczą, chociaż wzmaga się pragnienie spójności i stabilności. W ocenie Pounda gramatyka nowoczesności wymaga tradycji klasycznej, którą można by czytać i wykorzystywać, mając zawsze w pamięci przeszłość, jako punkt wyjścia lub jako wartość do odzyskania. Dlatego dwie maksymy Kirkegaarda: „nie warto pamiętać o takiej przeszłości, która nie może się stać terażniejszością” (1972: 27) oraz „im więcej człowiek zapomina, tym większej liczbie metamorfoz podlega jego życie; im więcej człowiek pamięta, tym doskonalsze jest jego życie” (1949: 68), wydają się dobrym opisem poglądów poety na to przekształcanie przeszłości w terażniejszość, a także jego nieustannej renegocjacji potencjalnych sposobów dotarcia do istoty odczuwanego znaczenia oryginału. Owo znaczenie jest w gruncie rzeczy odkrytą przez Pounda metodą pośredniczenia między tym, co mówi poezja, i tym, co jest przedstawiane jako poezja, metodą zwracającą się ku siatce współzależności między społecznymi i estetycznymi aspektami tekstu. Dający się sparafrazować sens bardzo rzadko zaspokaja wszystkie poszukiwania czytelnika, a autorskie deklaracje co do zamierzonych znaczeń nie mogą oświetlić całego obszaru tekstu i jego oddziaływania, wobec czego poeta musi znaleźć formułę poetycką bardziej skuteczną od oryginału, a zarazem na oryginalnie opartą. Jeśli naprawdę da się wejść w życie odległego wieku, wchodzi się też w życie własnej epoki i właśnie dlatego Pound jest dużo nowocześniejszy, kiedy zajmuje się Włochami i Prowansją, niż kiedy zajmuje się współczesnym życiem.

Według Eliota (1935: 13) przeszłość umożliwia zatem Poundowi nieustanne odnawianie punktu widzenia na terażniejszość. „Nowoczesne pojęcie przeszłości wymaga z jednej strony współodczuwania z przeszłość-

cia, gotowości do jej rozumienia na jej warunkach” jako odmiennej od terażniejszości, a z drugiej – krytycznej świadomości i odpowiedzialności za przeszłość. Pod względem czasu, w Poundowskiej *mimesis* Sekstus Propercjusz i Guido Cavalcanti „stają się terażniejszością” tak bezpośrednio związaną ze sposobami doświadczania języka i obiektywizacji uczuć przez czytelników, że łacińskie i prowansalskie wiersze trudno oddzielić od gramatyki nowoczesności. Poundowskie eksperymenty przekładowe znacznie wzmogły autorytatywność jego tonu i stylu, przypuszczalnie z tej przyczyny, że przekłady dawały mu większą możliwość zanurzenia się w poezję przeszłości oraz poezję innych języków i społeczeństw. Umiejętność odbioru tonu i niuansów pozwoliła mu odtwarzać cudzą wrażliwość i przez nią znajdować własny głos. Jego przekłady wykazują tę samą fundamentalną cechę, którą widać w jego twórczości poetyckiej: intuicyjne zrozumienie kształtu i emocjonalnego sedna tematu. Pomimo że czytelnicy nie znają oryginałów ani nie są w stanie się z nimi zapoznać, Pound przekonuje ich, że uchwycił kształt i istotę tekstów, dojrzał „formę w powietrzu” i zbliżył się do niej przez swą „rzeźbę rymową”. Doskonały przykład stanowi słynna wersja staroangielskiego poematu *The Seafarer* (1912: 165), w której Pound tworzy rytm ciężki, chwiejny, momentami wręcz nieporadny. Stosuje powtórzenia pewnych spółgłosek oraz fraz, które nie występują w oryginale, by uwypuklić funkcję aliteracji jako zasadniczego strukturalnego elementu rytmicznego w wierszu staroangielskim. Efekt jest „barbarzyński” i żywiołowy, powstaje rytmiczność porównywana często do rytmicznych ruchów wioślarzy na galerze, podkreślająca dyscyplinę życia morskich wędrowców. Formalnie rzecz biorąc, Poundowska wersja poematu jest bardzo nieprecyzyjna. *The Seafarer* ma podtytuł „ze staroangielskiego” – niektórzy znawcy mówią, że powinno być raczej „z dala od staroangielskiego”, a i natura zainteresowania, jakie Pound żywił dla tego utworu, też jest kwestią dyskusyjną. Przekład uwidacznia się tu w dużym stopniu w języku i jego rytmie, ale Pound mówi także o tym, że *The Seafarer* zawiera „angielskie narodowe pierwiastki chemiczne” oraz daje wyraz ważnej postaci. Pounda niezbyt interesuje treść, a nawet szczegółowe znaczenie poematu, skupia się natomiast na odtworzeniu jego cech formalnych. Potraktowana jako mowa, jako monolog, wersja Pounda jest dramatyczna i przepełniona energią pomimo ciężkich fraz zawartych w schemacie aliteracji. Wers 71 może być przykładem formy z technicznego punktu widzenia nieregularnej: *Beats out the breath from doom-gripped body*, gdzie *doom-gripped* znajduje się w miejscu aliteracyjnym, powinno

więc zaczynać się na *b*, podczas gdy słowo *body* – nie. Opuszczenie przedimka przed przymiotnikiem da się obronić również tylko na tym gruncie, wszystko to jednak daje nam wyobrażenie, jak wygląda czytanie oryginału. Zamierzeniem Pounda było zatem odtworzenie doświadczenia lektury poematu przez odtworzenie jego języka i wersyfikacji. Chociaż tłumacz nie podporządkowuje się zasadom akcentowym i aliteracyjnym, na poziomie metrycznym pozostaje raczej wierny niż precyzyjny. Językowo zaś przekład naśladuje oryginał; unika słów i konstrukcji pochodzenia łacińskiego, rezygnuje z cząstek składniowych i jest cudownie archaiczny dzięki użyciu poprawnych form historycznych, np. czasowników z końcówką *-eth*, oraz zaburzeniu szyku wyrazowego, np. *May I for my own self song's truth recon* (wers 94).

Pound pozostaje blisko przekładu dosłownego, równocześnie jednak czyni z niego wiersz nowoczesny o archaicznym wydźwięku. Dzisiejszy żeglarz nie będzie miał dokładnie takich samych przeżyć jak *seafarer*, ale bez trudu zrozumie tamte odczucia i doświadczenie.

Jeszcze ambitniejszy program poszukiwania własnego idiomu możemy dostrzec w pracy Pounda nad poezją chińską, zwłaszcza nad rękopisami Fenollosy. Poproszony o nadanie formy poetyckiej prozatorskim przekładom poezji chińskiej dokonanych przez uczonego z tekstów zapisanych japońskimi ideogramami, Pound – studiując notatki Fenollosy i przy okazji wiele się ucząc – podjął wyzwanie. Pomimo początkowego braku wiedzy i licznych błędów, był w stanie uchwycić „wielką wartość języka chińskiego”, a mianowicie „sposób, w jaki znaki pisma poprzez gest graficzny sugerują samą istotę tego, co ma zostać przekazane” (Porteus 1959: 215). Ostatnie wersy *Exile's Letter (List wygnańca)* dobrze ilustrują, co Pound uczynił z rękopisami Fenollosy. Oto fragment (Reck 1968: 168), w którym pewien człowiek pisze do bliskiego i dawno niewidzianego przyjaciela. W oryginale Fenollosy wygląda to tak:

I would answer that my sorrow is as much as the falling flowers of spring
 Struggling with one another in a tangle
 Words cannot be exhausted
 Nor can the feelings be fathomed
 So calling to me my son I make him sit on the ground for a long time
 And write to my dictation
 And sending them over to you over a thousand miles we think of each other at
 a distance

A oto wersja Pounda:

And if you ask how I regret that parting:
It is like the flowers falling at Spring's end
Confused, whirled in a tangle.
What is the use of talking, and there is no end of talking,
There is no end of things in the heart.
I call in the boy,
Have him sit on his knees here
To seal this,
And send it a thousand miles, thinking.

Oczywiste jest, że Pound opuścił niektóre frazy oryginału Fenollosy, wychodząc z „ogólnego założenia, że nie należy wprowadzać do przekładu słów, które po prostu pojawiają się w oryginale, ale nie dodają nic do SENSU przekładu” (Paige 1950: 79). To jednak prowadzi nas ku kolejnej kontrowersyjnej kwestii, a mianowicie ku obarczeniu Fenollosy odpowiedzialnością za późniejszą prozę Pounda i jego metodę. Sam ideogram, stylizowany obraz lub „gest graficzny” i konkretna manifestacja dźwięku oraz konceptu, wydawał się Poundowi symbolem autentycznej komunikacji, takim jej rodzajem, który nie zagubił się w abstrakcji i dzięki któremu wiersze z tomu *Cathay* ze swej natury są „imagistyczne”. W *Cathay*, a i gdzie indziej, „adaptacja” jest może określeniem dokładniejszym niż „przekład”. Ten drugi termin często zakłada literackie rozplątywanie tekstu, które niszczy to, co powinno ujawnić. Bo gdyby autor oryginału żył dzisiaj, pisał po angielsku i miał współczesne doświadczenia, w jaki sposób napisałby ten wiersz?

Na to pytanie Pound sam próbuje odpowiedzieć w swoich przekładach-adaptacjach, co dobrze ilustruje *The River-Merchant's Wife: A Letter* (*Zona kupca rzecznego. List*). Prostota i piękno tego wiersza – zarówno chińskiego pierwowzoru, jak i wersji Pounda – wynika w moim przekonaniu z zastosowania metody imagistycznej niebezpośredniości, czyli tego, co Pound w słynnym tekście poświęconym pracy nad rękopisami Fenollosy nazwał metodą ideogramatyczną. Wiersz oparto też na typowej dla poezji Chin zasadzie poetyckiego i metafizycznego paralelizmu, wzmocnionego skomplikowaną enumeracyjną strukturą zdania angielskiego. Styl Pounda wprowadza do angielszczyzny także czuły, melancholijny ton, zarazem osobisty i nostalgiczny, a jednak nie sentymentalny. Sposób, w jaki Pound osiągnął tutaj ów nowy efekt intensywności połączonej ze stłumieniem uczucia, stał się przedmiotem licznych studiów jako przekład i przez przekład. Pound niewątpliwie zdołał przekroczyć granice przekładu tekstowe-

go, posługując się w dużym stopniu procesami metonimizacji, co dało mu dość swobody, by starannie dobierać obrazy i ograniczać stwierdzenia do minimum – a była to metoda wyjątkowo skuteczna przy tworzeniu poezji, do jakiej dążyli imagiści: precyzyjnej i obiektywnej. Oto fragment Poundowskiego przekładu (*The River-Merchant's Wife: A Letter*) porównany z przekładami Arthusa Waleya oraz Amy Lowell (cyt. za Xie 1999: 167):

While my hair was still cut straight across my forehead
I played about the front gate, pulling flowers.
You came by on bamboo stilts, playing horse,
You walked about my seat, playing with blue plums.
And we went on living in the village of Chokan:
Two small people, without dislike or suspicion.

At fourteen I married My Lord you.
I never laughed, being bashful.
Lowering my head, I looked at the wall.
Called to, a thousand times, I never looked back.

At fifteen I stopped scowling,
I desired my dust to be mingled with yours
Forever and forever and forever.
Why should I climb the look out?
[-]

Arthur Waley, najwyraźniej bardzo niezadowolony z przekładu Pounda, postanowił zwrócić mu uwagę na parę kwestii, tłumacząc ponownie kilka wierszy Rihaku, które Pound przekładał wcześniej. Można je znaleźć w referacie wygłoszonym przez Waleya na posiedzeniu China Society w School of Oriental Studies w Londynie 21 listopada 1918 roku. Oto jego wersja:

Soon after I wore my hair covering my forehead
I was plucking flowers and playing in front of the gate,
When you came by, walking on bamboo stilts
Along the trellis, playing with green plums.
We both lived in the village of Ch'ang-kan,
Two children, without hate or suspicion.

At fourteen I became your wife;
I was shame-faced and never dared smile.
I sank my head against the dark wall;
Called to, a thousand times, I did not turn.

Ciekawe, że wszystko, co cenimy u Pounda, w przekładzie Waleya niknie – na przykład wers 10, gdzie gest spoglądania wstecz, czy raczej odmowa spojrzenia wstecz, ukazuje w wersji Pounda nieśmiałość dziewczyny, co z kolei dodaje całemu obrazowi uroku, a zupełnie ginie w *I did not turn* w wersji Waleya. Kiedy jednak spojrzymy na przekład Amy Lowell, zatytułowany *Ch'ang Kan*, dostrzeżemy, co różni go od obu poprzednich:

When the hair of your Unworthy One first began to cover her forehead,
 She picked flowers and played in front of the door.
 Then you, my Lover, came riding a bamboo horse.
 We ran round and round the bed, and tossed about the sweetmeats of green
 plums.
 We both lived in the village of Ch'ang Kan.
 We were both very young, and knew neither jealousy nor suspicion.
 At fourteen, I became the wife of my Lord.
 I could not yet lay aside my face of shame;
 I hung my head, facing the dark wall;
 You might call me a thousand times, not once would I turn round.
 At fifteen, I stopped frowning.
 I wanted to be with you, as dust with its ashes.
 I often thought that you were the faithful man who clung to the bridge-post,
 That I should never be obliged to ascend to the Looking-for-Husband Ledge.

Przy bliższej analizie widać, że pierwszy wers u Pounda wykracza poza ścisłe znaczenia słownikowe, inaczej niż u Waleya i u Lowell. Znaki Fenollosy: włosy/pierwszy/pokryć/czoło tworzą w umyśle chińskiego odbiorcy dokładnie taki obraz, bo małe dziewczynki zwykle mają włosy ścięte w ten właśnie sposób, z prostą grzywką na czole. W wersach tych mamy także pewien poziom formalności, który Pound oddaje, w przeciwieństwie do Waleya. Jedno słowo w wersie 1 (chiński znak dosłownie oznaczający konkubinę – określenie używane skromnie przez żony, kiedy mówią o samych sobie) i jedno słowo w wersie 7 (chiński znak „ty, panie”), stanowią odbicie dwustopniowego rejestru formalnego zwrotów adresatywnych stosowanych w kontaktach mężów i żon w VIII wieku. Lowell używa zaimka trzeciej osoby „ona” i „jej” w pierwszych dwu wersach – pośredniej formy adresatywnej, której brak koniecznego wewnętrznego echa mówiącej postaci, zwłaszcza że w trzeciej linijce następuje przejście do osoby pierwszej. Sytuacja, w której bohaterka wiersza mówi o sobie za pomocą form trzeciej osoby, ma najwyraźniej wskazywać na chęć przywołania przez Lowell stereotypowych obrazów orientalnej skromności. Tymczasem Pound

w swojej wersji pomysłowo łączy oba słowa istniejące u Fenollosy, pisząc: *At fourteen I married My Lord, you* („W wieku czternastu lat poślubiłam ciebie, Mój Panie”), i uzyskuje właściwy ton formy adresatywnej. Wydaje się więc całkiem jasne, że chociaż nieznamość języka chińskiego stanowiła dla Pounda poważne ograniczenie, podobnie jak niedoskonałość tekstu Fenollosy, miał on wewnętrzne przekonanie o słuszności swoich rozwiązań oraz intuicyjne wyczucie organizacji poetyckiej tekstu.

W tym samym duchu, jedną z najważniejszych adaptacji Pounda jest *Homage to Sextus Propertius* (*Hold Sekstusowi Propercjuszowi*; 1917). Pound zajmuje się fragmentami oryginalnych elegii tego trudnego, subtelnego poety rzymskiego z I wieku p.n.e. Swobodnie je przetasowuje, grając na dźwiękach i skojarzeniach zarówno z własnego punktu widzenia, jak i punktu widzenia oryginału. Pound zdołał przekonać do swojej metody Eliota i zachwycić nią krytyków A.E. Masona i J.P. Sullivana, Gilbert Highet natomiast określił jego wersję jako „obrazę poezji, wiedzy naukowej i zdrowego rozsądku” (Sullivan 1964: 98), nie zgadzał się bowiem z Poundowską techniką nagłego przechodzenia od gwałtownych uczuć osobistych do odległych greckich mitów traktowanych nie tyle jako ciekawa opowieść, ile jako ozdoba, którą według mniemania tłumacza każdy czytelnik powinien zrozumieć i docenić.

Jeśli pozostawić na boku irytację filologów klasycznych, czytelnik zda sobie chyba sprawę, że współczesny poeta, który tnie wiersz, nie ufa mitologii lub uwypukla ironię, wykazuje przecież krytyczną przenikliwość. Pound na dobrą sprawę zaczyna pracę tam, gdzie tłumacze zwykle ją kończą: sprowadzając angielski i łacinę do wspólnego mianownika. Tam gdzie jakość formy wyrazu w oryginale była wątpliwa, po prostu opuszcza fragment, kondensuje tekst lub zastępuje go własnym – angielskim lub łacińskim – tekstem, by w ten sposób, przez szerokie zastosowanie zabiegów metonimicznych, przeprowadzić krytyczne odczytanie Propercjusza zarówno na poziomie detalu, jak i w planie ogólnym. Jego celem jest stworzenie oryginalnego nowoczesnego utworu w blasku, jakim wrażliwość Propercjusza i jego własna wzajemnie się oświetlają.

Homage, jak pisał Pound „wyraża pewne emocje, równie istotne dla mnie w 1917 roku, kiedy miałem do czynienia z nieskończonym i niewysłowionym kretynizmem Brytyjskiego Imperium, co dla Propercjusza parę wieków wcześniej, kiedy miał on do czynienia z nieskończonym i niewysłowionym kretynizmem Imperium Rzymskiego” (cyt. za Sosnowski 1996: 61–1). Pound utożsamia się więc z podmiotem utworu, który jest nie

tylko Propercjuszem, ale ma też w sobie ducha młodzieńca epoki augustiańskiej, „nienawidzącego retoryki i odpornego na imperialne brednie” (Paige 1950: 232). Posługuje się Propercjuszem także w tym celu, by pewne zasady artystyczne zobaczyć w kontekście szerszym niż dotychczas. Nie tylko z samego *Homage*, ale także i z innych pism tego okresu wynika jasno, że Pound postrzegał klasyków jako pisarzy zdolnych na nowo rozpałić energię twórczą, a nie jako bierne, nudne symbole wiedzy.

„Czytamy Katulla” – pisał Pound (Paige 1950: 231) – „by ustrzec się przed trucizną kłamstw ekspertów; czytamy Propercjusza, by oczyścić się z tłustych nalotów, jakie pozostawiają wykłady akademickie. Klasycy, »dawni i nowi«, są właśnie kwasem przeżerającym rzemienie i skórzane powłoki, jakimi krępują nas nauczyciele. Stanowią chyba jedyny środek antyseptyczny przeciwko zaraźliwemu kretyństwu ludzkości”.

Z żarliwością, którą zaprowadziła go daleko poza biegun metaforyczności, Pound uznał wszelkie pisarstwo za przekład lub transkrypcję ukrytych znaczeń. Już jego wczesne, stosunkowo otwarte poematy: *Personae*, *Cathay* i *Lustra*, ujawniają próby odnowienia angielszczyzny przez powrót do starożytnych źródeł ukrytego sensu. Dla Pounda każda nazwa, jeśli dokładnie się jej przyjrzeć, ujawni odpowiadające jej, a dotychczas może niezauważone, rzeczywiste obecności. Tak więc im bardziej nieprzejrzyste jest słowo, tym wyższy zawiera energetyczny potencjał objawienia. Należało zatem pójść dalej. David Moody podkreśla, że Pound na samym początku rozwiązał techniczny problem przekładu, posługując się szeregiem browningowskich person, lecz jego obecność w nowym, epickim dziele *Cantos* (*Pieśni*) miała się zasadzać na wyłączeniu z poematu zarówno osoby poety, jak i fikcyjnego bohatera, zyskując imagistyczną bezpośredniość i konkretność przez postrzeganie „działania inteligencji poety jako niezależnej od konkretnej duszy lub jaźni i całkowicie pochłoniętej pojmowaniem swojego przedmiotu” (Moody 2007: 153).

W rezultacie tematem *Cantos* jest „starania inteligencji poetyckiej o to, by ukształtować, przedstawić i wzajemnie połączyć wszystkie fragmenty świata, by stworzyć z nich harmonijną całość”. Pod wieloma względami *Cantos* to epepeja ukazująca rozwój Poundowskiego umysłu. Niewątpliwie istnieje logiczne powiązanie między przekładem a imitacją w twórczości Pounda, którą postrzegam jako modelowanie podporządkowane własnemu wzorcowi poetyckiemu. Owa logika naśladowania i zawłaszczania nakazuje nowo odkrytemu idiomowi spajać to, co werbalne, z tym, co niewerbalne, język z tym, co dane lub jawiące się. „Adaptacje” Pounda

można więc uznać za przypadki graniczne, plasujące się w połowie drogi między przekładem rozumianym w sposób tradycyjny i Drydenowską ideą *imitatio*. Pound jako tłumacz „przypisuje sobie prawo nie tylko do tego, by odchodzić od słów i sensów, ale także by porzucać jedno i drugie, kiedy nadarzy się okazja, i już na etapie przygotowań samodzielnie wyznaczać linie podziałów, tylko w ogólnej mierze kierując się wypowiedziami oryginału” (Frost 1955: 208). W ten sposób pokazuje, że będąc w samym epicentrum poetyckiej przemiany, stwarza nowy idiom przekładowy.

Znacznemu poszerzeniu ulega zatem sama idea przekładu, definiowanego jako „oddanie tekstu w innym języku”, co w wypadku literatury „wymaga sztuki odtwarzania dzieła w innym języku bez utraty oryginalnego charakteru” (Free Online Dictionary). Pound wzbogacił pojęcie przekładu, bo proponował nową wersję oryginału, transponując go we własny idiom i własny układ odniesienia. Z upływem lat proces ten miał stać się jednym z głównych sposobów i ideałów jego sztuki interpretacyjnej, jakby dla zilustrowania Steinerowskiego opisu takiej praktyki przekładowej: „pisanie wiersza, gdy wiersz w obcym języku (lub we wcześniejszej postaci języka ojczystego) jest ożywczą, kształtującą obecnością; wiersza, który można czytać i na który można odpowiadać jak na utwór indywidualny, a który zarazem jest ontologicznie niekompletny, bo jakiś wcześniejszy wiersz był okazją do jego powstania, spłodził go i w sensie dosłownym stanowi jego *raison d’etre*” (Steiner 1966: 34).

Przekład – praktyka przynosząca nieustanną satysfakcję, wspianiale zachowana w gramatyce nowoczesności, a także w niezwykłym bogactwie i energii tłumaczenia wierszy, często pozwalająca zaistnieć specyficznej atmosferze, a zawsze kluczowa dla zachowania własnego sposobu myślenia – był dla Pounda źródłem nowych znaczeń i głosem wskrzeszonym w przestrzeni pisania i „odnawiania”.

przełożyła Magda Heydel

Bibliografia

- Eliot T.S. 1935. *Introduction to Pound's Selected Poems*, London.
- 1965. *Ezra Pound: His Metric and Poetry*, w: *To Criticize the Critic*, London.
- Eliot T.S. 1972. „Metryka i poezja Ezry Pounda”, przeł. Maria Niemojowska, w: *Szkice krytyczne*, Warszawa.
- Frost R. 1955. *Dryden and the Art of Translation*, Yale.
- Kierkegaard S. 1949. *The Present Age and Two Minor Ethico-Religious Treatises*, przeł. Dru i Walter Lowrie, New York.
- 1972. *Bojaźń i drżenie; Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa.
- Moody D. 2007. *Ezra Pound. Poet I: The Young Genius 1885-1920*, New York.
- Paige D.D. (red.). 1950. *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, New York.
- Porteus H.G. 1950. *Ezra Pound and His Chinese Character: A Radical Examination*, w: P. Russell (red.), *Ezra Pound*, London.
- Pound E. 1912. *The Ripostes of Ezra Pound Whereunto Are Appended the Complete Poetical Works of T.E. Hulme, with Prefatory Note*, London.
- 1969. *Cathay*, Princeton.
- 1983. *ABC czytania*, przeł. K. Biskupski, w: Krzeczkowski H. (red.), *Nowa krytyka: antologia*, Warszawa, 40-89.
- Reck M. 1968. *Ezra Pound: A Close-Up*, New York.
- Sosnowski A. 1996. *Z przelożeń Pounda: Propercyjusz*. „Literatura na Świecie” 301-302, 57-67.
- Steiner G. 1966. *The Penguin Book of Modern Verse Translation*, London.
- Sullivan J.P. 1964. *Ezra Pound and Sextus Propertius: A Study in Creative Translation*, Austin.
- Xie Ming. 1999. *Cathay, Translation, and Imagism*, New York.

An idiom of translation in the grammar of modernity

In pursuing Pound's ideology on translation and adaptation, my paper suggests that the appeal of interpreting translation through a framework of cultural symbology lies, to a great extent, in the power and appeal of the narrative of modernity. Whether we argue that Pound's art of translation can be explained historically or we take Pound's aesthetics as infused mainly with ideogram devotion to order and authority, we invariably assume the identity between his idiom of translation and the grammar of modernity. My paper is exploring aspects of Pound's logic binding translation and imitation, which I take to be a mode of fashioning, with own poetic mould. This logic is that of semblance and appropriation, which dictates that his newly found idiom bridges the division between verbal and non-verbal, between language and the given or phenomenal.