

TŁUMACZĄC PICASSA

1. Wstęp

Pablo Picasso stwierdził podobno, że „ludzie, którzy chcą tłumaczyć obrazy, obszczekują przeważnie niewłaściwe drzewo” (Walther 1999: 62). Mimo to chciałabym poświęcić parę słów takim właśnie ludziom i przyrzeć się próbie wy- oraz przetłumaczenia obrazów Picassa podjętej przez E.E. Cummingsa w wierszu XXIII z tomu *Tulips and Chimneys* (1923). Wiersz ten ukazuje wyraźnie fascynację „poety & malarza”, jak sam określał siebie Cummings (Alfandary 2000: 40) twórczością „malarza wśród poetów i poety wśród malarzy”, jak z kolei określano Picassa (Picasso 2005: 206). Pełen wieloznaczności i aluzji, stanowi nieliczne wyzwanie dla tłumacza.

Idąc tropem Romana Jakobsona, można śmiało uznać wiersz Cummingsa za wzór przekładu intersemiotycznego: poetycką transpozycję wybranych cech twórczości Picassa. Polskie tłumaczenie będzie wówczas przekładem przekładu, uwikłanym w sieć współzależności zarówno z plastycznym, jak i poetyckim pierwowzorem. Spróbujmy wobec tego wskazać najważniejsze malarskie sygnały w wierszu E.E. Cummingsa (Cummings 1994: 95), a następnie prześledźmy ich losy w alternatywnych wersjach przekładu.

XXIII

Picasso
you give us Things
which
bulge: grunting lungs pumped full of sharp thick mind

you make us shrill
presents always
shut in the sumptuous screech of
simplicity

(out of the
black unbunged
Something gushes vaguely a squeak of planes
or

between squeals of
Nothing grabbed with circular shrieking tightness
solid screams whisper.)
Lumberman of The Distinct

your brain's
axe only chops hugest inherent
Trees of Ego, from
whose living and biggest

bodies lopped
of every
prettiness

you hew form truly

2. Kubizm

Już na pierwszy rzut oka wiersz przywodzi na myśl obrazy Picassa, jednocześnie opisując i naśladując ich wybrane cechy. I choć malarz przyznał kiedyś, że „nigdy nie jest określony i dlatego nie ma stylu” (Walther 1999: 40), tekst trafnie nawiązuje do jego twórczości, podchwytyjąc przede wszystkim zasady malarskiej kompozycji charakterystyczne dla kubizmu. Krytycy zgodnie przyznają, że okres kubistycznego eksperymentu, przypadający na lata 1906–1915, wywarł największy wpływ zarówno na późniejszą działalność malarza, jak i całą historię sztuki dwudziestowiecznej.

Źródłem tej „najważniejszej [...] rewolucji artystycznej od czasów renesansu” (Picasso 2005: 196) upatrują w Picassowskiej fascynacji rzeźbą afrykańską i staroiberyjską. Zaowocowała ona w 1907 roku słynnym protokubistycznym malowidłem *Panny z Awinionu*, które deformacją

i atawizmem wprowadziło w osłupienie nawet najbardziej postępowych przyjaciół artysty. W okresie kubizmu analitycznego (1909–1911) Pablo Picasso i jego przyjaciel Georges Braques rozbili przedmiot na drobne, geometryczne kawałki, by ukazać go jednocześnie z wielu punktów widzenia. Gdy jednak fragmentaryzacja zbliżyła się do abstrakcji, artyści przystąpili do ponownego sklejanego formy, tworząc duże, rozpoznawalne kompozycje, charakterystyczne dla fazy kubizmu syntetycznego (1912–1914). W ten sposób starali się skończyć z przejrzystością sztuki i nadać rzeczywistości własny porządek, oparty na systemie wielokrotnej perspektywy i radykalnej geometryzacji.

3. Komentarz

Skąd wobec tego przekonanie o śladach kubizmu w wierszu E.E. Cummingsa? Wyraźnie łączy on elementy bezpośredniego komentarza z nieco mniej oczywistymi elementami naśladownictwa. Wśród tych pierwszych trudno przeoczyć apostrofę do Drwala Odrębności (wers 16) oraz metaforę sztuki jako ciosania formy, na której osnuta jest końcowa część wiersza. Nie zaskoczą one zapewne współczesnych czytelników, którzy w każdej publikacji na temat kubizmu znajdą wzmiankę o „zdeformowanych głowach i ciałach” panien z Awinionu „ociosanych siekierą” i „rozczłonkowanych na kanciaste kawałki” (Walther 1999: 37). Może jednak w latach dwudziestych pomysł nie wydawał się aż tak oczywisty?

Prócz toporności Cummings podkreśla również intelektualizm Picassa, który znany był ze stwierdzenia, że „malowanie jest sprawą inteligencji”, a obrazy to nic innego, jak „dociekania” (Walther 1999: 51). Wiersz przedstawia *pluca* wypełnione *umysłem* (wers 4) oraz *siekierę mózgu* (wersy 17–18), która tnie rzeczywistość do żywego. Przywołuje ponadto pojęcia szczególnie istotne w kubistycznej poetyce: *plaszczyny* (*planes*; wers 11), *bryły* (*solid*; wers 15), *ścieśnienie* (*tightness*; wers 14) czy wreszcie *prostotę* (*simplicity*; wers 8) i *formę* (*form*; wers 24).

4. Imitacja

E.E. Cummings nie tylko „tłumaczy”, ale również „przekłada” sztukę Picassa: nawiązuje do niej w strukturze wiersza, w sposobie porządkowania zawartości pojęciowej. Środki poetyckie służą tu przede wszystkim

rekonstrukcji charakterystycznego dla Picassa podejścia do formy; i to zarówno formy – wyglądu, której korelatem jest treść (Tatarkiewicz 2005: 272), jak i formy – konturu, której korelatem jest w sztukach plastycznych kolor (Tatarkiewicz 2005: 279).

Zatrzymajmy się na chwilę nad pierwszym z powyższych rozróżnień. Warto pamiętać, że kubizm był sztuką figuratywną, a nie abstrakcyjną. A zatem Picasso zawsze odnosił się w swoich pracach do wybranego wycinka rzeczywistości (treści), choć na pierwszy plan wysuwał narzucony na nią sztuczny porządek (formę). Zmieniał obrazy w popękane lustro, które pokazują świat, choć odkształcają i załamują jego odbicie. Jak podkreślają krytycy, „poszukiwał siły wyrazu nie w tematyce, przedmiocie [...] samym w sobie, lecz w **liniach, kolorach, formach**, pociągnięciach pędzla i w ich własnym, **niezależnym znaczeniu**, w energii własnego charakteru pisma” (Picasso 2005: 154; podkreślenie A.H.). E.E. Cummings naśladuje Picassowską dbałość o formę poprzez dobór motywów i sposób ich przedstawienia w wierszu. Trudno przeoczyć chirurgiczną precyzję, z jaką opisuje skomplikowany przestrzenny układ kształtów jakoby *ofiarowywanych nam* przez malarza oraz zwinność, z jaką unika wzmianki o temacie tych kompozycji, fragmentach rzeczywistości, do których mogłyby się odnosić. Nie nazywa *Rzeczy* (*Things*; wers 2) po imieniu; wspomina jedynie *pluca* (*lungs*; 4); enigmatyczne *prezenty* (*presents*; wers 6), wreszcie *Coś* (*Something*; wers 11) oraz *Nic* (*Nothing*; wers 14).

Dokładnie przedstawia natomiast ruch i orientację w przestrzeni oraz kształt i dźwięk. W ten sposób – podobnie jak kubiści – „wyostrza wersję formy” (w tym wypadku formy wyobraźniowej) jako „współzależności przestrzennych kontrastów” (Picasso 2005: 214). I tak *Rzeczy*, które daje nam Picasso, *wybruszają się* (*bulge*; wers 4), jak gdyby chciały rozsadzić płótno i przemieścić się w stronę obserwatora. Umysł wpompowywany jest **w** *pluca*; *plaszczyzny* tryskają **z** czerni; *prezenty* zatrzaśnięte są **w** prostocie, **spomiędzy** kwików szepczą krzyki. Formę poznajemy przez ruch i wydaje się ona znacznie wyraźniejsza niż treść, zawartość Picassowskich prezentów. Ruch natomiast nieodmiennie odnosi się do nakładania i rozsadzania konturu, zamykania i uwalniania *Czegoś* w rysunku.

Wkraczamy tu zatem w obszar formy rozumianej jako zarys. Cummings sprawnie naśladuje charakter pisma Picassa, dla którego „linia była dominującym środkiem wyrazu” (Walther 1999: 33). Tworzy wobec tego wyraźną kompozycję, w której *pluca* stają się pojemnikiem na umysł, *prezenty* zamknięte są *w prostocie*, *z czerni* tryskają *plaszczyzny*, a *Nic*

schwyte jest w *okrągłą ścisłość*. Wszystkie te procesy przywołują obraz granicy, konturu. Ten z kolei nakreślony jest przy pomocy dźwięku. Umysł wpompowany jest przecież w *stękające płuca, prezenty* zamknięte są we *wrzasku prostoty*, z czerni tryska *pisk płaszczyzn*, *Nic* schwyte jest w *piszczącą ścisłość*, a spomiędzy jego *kwików* dobywają się *szepty*. W ten sposób Cummings rekonstruuje akustykę kubizmu, w którym forma zbudowana była „na ekspresywnym **rytmie** wijących się linii, na **ostrzych, czystych, wyartykułowanych płaszczyznach**” (Picasso 2005: 172; wyróżnienie A.H.). Tak tworzy wyobrażenie skomplikowanej przestrzennej konstrukcji, prawie całkowicie bezbarwnej (jedynym wymienionym w wierszu kolorem jest czerń), za to złożonej z wyrazistych, ekspresyjnych konturów.

Mówiąc o przekładzie intersemiotycznym, warto wspomnieć o jeszcze jednym „Picassowym” aspekcie tekstu, trudno uchwytnym w tłumaczeniu na język polski. Chodzi mianowicie o strukturalną i leksykalną niejednoznaczność, która naśladuje z kolei połączenie „przystępnej swojskości i dysharmonijnej wieloznaczności” charakterystyczne dla kubizmu (Walther 1999: 57). Uwydatnia ją graficzna organizacja wiersza, która przypomina malarskie rozbicie rzeczywistości na wyraźnie wykonturowane geometryczne kawałki. Domknięte i samowystarczalne, ujawniają swoją funkcję przedstawiającą w zestawieniu z innymi elementami kompozycji.

Tę strategię Cummingsa łatwo rozpoznać w sformułowaniu *you make us shrill/ presents* (wersy 5–6). Początek przywołuje obraz Picasso, który *sprawia, że skrzeczemy*, ciąg dalszy radykalnie ten obraz przeistacza – oto Picasso *sprawia nam przenikliwe prezenty*. Podobny mechanizm znajdujemy w wersach 9–11: *out of the/ black unbunged/ Something gushes vaguely a squeak of planes*. Można to zinterpretować jako obraz *czerni*, z której *tryska Coś*, co okazuje się *piskiem płaszczyzn*. Można też dostrzec tu obraz *Czegoś*, z czego dobywa się ów *pisk*, lub *Czegoś*, co *tryska piskiem*. Jednak najbardziej skomplikowany przykład wieloznaczności strukturalnej znajdziemy w wersach 13–15: *between squeals of/ Nothing grabbed with circular shrieking tightness/ solid screams whisper*. Nie sposób się domyślić, co tak naprawdę jest tu *schwyte* (*grabbed*): czy *kwiki Niczego* (*squeals of Nothing*), czy samo *Nic* (*Nothing*), czy może *krzyki* (*solid screams*)? A zatem portretowane w wierszu sytuacje jawią się w kilku alternatywnych aspektach, których wybór zależy od wrażliwości czytelnika. Choć powyższe rozróżnienia mogą wydawać się przesadnie pedantyczne, w przekładzie będą stanowiły duże wyzwanie. Tłumacz będzie musiał obrać jakąś strategię wobec wszechobecnej wielo-

znaczności. Zająć się rozplątywaniem opisywanych relacji (zgodnie z gramatyką języka polskiego) lub ich niegramatycznym motaniem (zgodnie z wieloaspektowością oryginału, który, jak na ironię, sam tworzy poprawną syntaktycznie całość).

Tymczasem wieloznaczność strukturalna to błahy problem w porównaniu z wieloznacznością leksykalną, w której przykłady obfituje tekst Cummingsa. Wiersz, oparty na dwóch metaforach: sztuki jako ciosania oraz nakładania/rozrywania konturu, przez polisemię i homonimię uruchamia skojarzenia zarówno ze sztukami wizualnymi, jak i z rzemiosłem i drwalnictwem. I tak wszystkie onomatopieczne czasowniki i rzeczowniki odczasownikowe, którymi pobrzmiwa wiersz, mogą nawiązywać do dźwięków wydawanych przez ludzi, zwierzęta, i przedmioty nieożywione. Na przykład słowo *shrill* (*skrzeczenie, przenikliwy*; wers 5), odnosi się w języku angielskim do sygnału telefonu, krzyku ptaka lub głosu człowieka; *screech* (*wrzask, pisk*; wers 7] z kolei pojawia się w kontekście ludzkiego strachu, złości lub bólu albo pisku opon samochodowych. *Squeak* (*pisk, skrzypnięcie*; wers 11) opisuje wysoki dźwięk wydawany przez myszy, zabawki, niemowlęta, drzwi, meble, buty, maszyny, i ludzi. Podobnie zachowują się rzeczowniki *squeal* (*kwik, pisk*), *shriek* (*wrzask, pisk*) oraz *scream* (*krzyk pisk*). Czytelnik oryginału ma zatem pełną interpretacyjną swobodę: może nadać *prostocie* lub *plaszczynom* cechy ludzkie, zwierzęce lub przedmiotowe, wyobrażając sobie ich krzyki, kwiki albo skrzypienie. Język polski natomiast nie dysponuje aż takim bogactwem wyrazów dźwiękonaśladowczych, które mogłyby odnosić się zarówno do podmiotów ożywionych, jak i nieożywionych. Chcąc nie chcąc, tłumacz stanie przed trudnym wyborem odpowiedników i ograniczy czytelnicze pole manewru.

Najtrudniej jednak poradzić sobie z wieloznacznością określić dotyczących formy wizualnej, takich jak *solid* (*bryła, ciało stałe, lity, ubity*), *tightness* (*uścisk, napięcie, naprężenie; szczelność*] czy wreszcie słowo *plane* (*plaszczyna; hebel; samolot*), które pojawia się w wersie 11: *Something gushes vaguely a squeak of planes*. Oczywiście, można skojarzyć je z elementem kubistycznej kompozycji i zinterpretować jako *plaszczyna*. Tym niemniej rzeczownik *plane* oznacza również tyle co *hebel* albo *strug* i przywołuje motywy obróbki drewna ważny w wierszu o Drwału Odrębności. Na tym jednak nie kończą się kłopoty tłumacza. Wieloznaczny wyraz przecież odnosić się także do samolotów, które tylko pozornie nie mają z Picassem nic wspólnego. Jeśli bowiem wspo-

mnimy słynną *Guernikę*, obraz namalowany w 1937 roku w hołdzie ofiarom bombardowania miasta, na najtęszej głowie może zjeżyć się włos.

A zatem zależnie od przyjętej przez tłumacza interpretacji jednego obrazu językowej interpretacja całego utworu ulegnie radykalnej zmianie. Jeśli tłumacz utożsami słowo *planes* z płaszczyznami, upodobni tekst do artystycznego komentarza. Jeśli wybierze hebel, uwydatni wysiłek ciosania i wygładzania formy. Natomiast decydując się na samoloty, wzmocni ogólnoludzki wydźwięk wiersza. Ponieważ język polski nie dysponuje słowem, które odnosiłoby się jednocześnie do geometrii, stolarstwa i awiacji, wpadłam na pomysł stworzenia trzech różnych wersji przekładu, zogniskowanych wokół trzech najważniejszych znaczeń słowa *planes*. W każdej starałam się konsekwentnie uwypuklać plastyczne, fizyczne bądź polityczne akcenty przyczajone w wieloznacznym oryginale, w nadziei, że może w ten sposób uda mi się wybrać najbardziej udane rozwiązanie.

5. Picasso plastyczny

Pierwszą wersję przekładu zbudowałam wokół pojęcia *plaszczyny*, skupiając szczególną uwagę na tych aspektach wiersza, które odnoszą się do formy wizualnej. Pociągnęło to za sobą szereg leksykalnych i syntaktycznych decyzji, którym warto poświęcić parę słów:

XXIII

Picasso

dajesz nam

Co

wypukle: w jęk płuc wtoczony ostry gęsty umysł

robisz nam **cięte**

prezenty zawsze

zamknięte w pysznym pisku

prostoty

(z

czerni **nieszczelnej**

Coś tryska mętnie **skrzyp płaszczyn**

albo

spomiędzy wycia
 Niczego porwanego w krągłą wrzaskliwą ścisłość
bryły krzyku szepcą.)
 Drwalu Wyrażnego

twój mózg
 siekiera **plata** tylko ogromne wrodzone
 Drzewa Ego, z
 ich żywych i największych

ciał ociętych
 z wszelkiej
 ładności

ciosasz formę prawdziwie

Jak widać, kłopotliwy czasownik *bulge* (wers 4) oddałam przymiotnikiem *wypukły*. Odnosi się on co prawda do relacji przestrzennych, ale unieruchamia ofiarowywane nam przez Picassa *Rzeczy*, które w pierwotnym wzorze czynnie się wybrzuszą, a w przekładzie cechują po prostu bierną (acz zgrabną) *wypukłością*. Co więcej, w tym samym wersie *jęczące* płuca zmieniają się w pojedynczy *jęk*, gubiąc po drodze dramatyzm oryginału. Uznałam jednak, że wybór wizualnej dominanty usprawiedliwi zmiany w pierwotnej dynamice sił, jeżeli przyczyniają się do zwięzłości i czytelności przekładu.

Podobnie jak w innych wersjach tekstu, karkołomne sformułowanie *you make us shrill/ presents* przetłumaczyłam jako *robisz nam cięte/ prezenty*. Udało się w ten sposób uchwycić potoczność angielskiego czasownika *make* oraz element gry słów (przymiotnik *cięte* pasuje i do *Drwala*, i do przenikliwości jego prac). Zniknął za to obraz malarza, który wydobywa nam z gardeł krzyk, mimo że znakomicie ilustrował typową dla Picassa siłę ekspresji¹.

W kolejnej zwrotce *odszpuntowana* lub *odkorkowana* czerń zmienia się w czerń *nieszczelną*. Znów więc na pierwszy plan wysuwa się cecha portretowanego przedmiotu (wplątując go w sieć nawiązań do substancji, takich jak *pompowanie*, *tryskanie* czy *szczelność*), ginie natomiast proces *odkorkowywania* zarysowany w oryginale. Przyglądając się tej decyzji z perspektywy czasu, dostrzegam jasno, że interpretacja graniczy tu z manipulacją. Wyczytując z wiersza, czy może raczej wczytując

¹ Dziękuję panu Jerzemu Jarniewiczowi za tę cenną uwagę.

w wiersz, elementy kubistycznego komentarza, automatycznie przyciszyłam te fragmenty, które zbyt głośno przywoływałyby inne obszary wyobraźniowe. W wypadku słowa *unbunded* pierwszym skojarzeniem jest *beczka*, której bliżej jest do wina lub statku na pełnym morzu niż do sztuk pięknych lub puszek z farbą. Mniej precyzyjna *nieszczętność* osłabia to skojarzenie, dotykając jednocześnie takich dziedzin jak granica i przepływ substancji, obecnych w obrazach *tryskania* (*gush*, wers 11); *pompowania* (*pumped full*; wers 4) czy wreszcie *szczelności* (*tightness*; wers 14).

Zgodnie z założeniem, *płaszczyzny* [wers 11] nawiązują do kubistycznej kompozycji i przywodzą na myśl krytyczny dyskurs na temat malarstwa. Podobnie sformułowanie *solid screams* zmienia się w *bryły krzyków*. A zatem dla podkreślenia efektu trójwymiarowości wyraz *solid* pojawia się tu jako rzeczownik, choć równie dobrze mógłby występować w funkcji przymiotnika i przeciwstawiać *stałe* krzyki *ciekłym* płaszczyznom lub pompowanemu w płuca umysłowi.

Mimo że wspomniane decyzje wzmacniają wizualność sceny, osłabiają obecność samego Picassa w wierszu. Wszystkiemu winna utrata wieloznaczności w wersie *you make us shrill* oraz zastąpienie imiesłowu biernego *unbunded* przymiotnikiem *nieszczętny*, który pomija jakąkolwiek siłę sprawczą. Zanika także aktywność Picassowych *prezentów: jęczących płuc i wyrzuszających się Rzeczy*. Tę smutną utratę ekspresji i dynamizmu mają w pewnej mierze rekompensować szeleszczące efekty brzmieniowe oraz antropomorfizacja dźwięków: jęku, pisku, wycia, wrzasku, krzyku. Kontury mówią tutaj ludzkim głosem.

6. Picasso powietrzny

Kolejna wersja przekładu wynikła z głębokiego i – jak się okazało – zupełnie nieuzasadnionego przekonania, że wiersz XXIII mógł być zainspirowany słynną Picassowską *Guerniką*:

XXIII

Picasso

dajesz nam

Rzeczy

wytrzeszczone: w jęczące płuca wtoczony ostry gęsty umysł

robisz nam cięte
prezenty zawsze
zamknięte w wystawnym **wyciu**
prostoty

(z
odczopowanej czerni
Coś tryska mętnie pisk **płatów**
lub

spomiędzy **kwików**
Niczego porwanego w krągłą wrzaskliwą ścisłość
zbite krzyki szepcą.)
Drwalu Odrębnego

twój mózg
siekiera płata tylko potężne wrodzone
Drzewa Ego, z
ich żywych i największych

ciał ociętych
z wszelkiej
ładności

ciosasz formę prawdziwie

„Krzyki dzieci, krzyki kobiet, krzyki ptaków, krzyki kwiatów, krzyki drzew i kamieni, krzyki cegieł [...] garnków, kotów i papieru, krzyki zapachów, które chwytają się siebie” – tak opisywał Picasso wojnę domową (za Walther 1999: 67), zanim zbombardowanie świętego baskijskiego miasta Guernica w kwietniu 1937 roku nie zmusiło go do stworzenia słynnego „krzyczącego” obrazu. Przedstawił na nim konanie czarnobiałych, zastygłych we wrzasku ludzi i zwierząt. Trudno nie pomyśleć o tym malowidle czytając czarny, rozkrzyczany wiersz Cummingsa. Trudno też nie dostrzec w wersie 11 *samolotów* bombardujących miasto, jakkolwiek ekstremalna to interpretacja.

Wobec tego drugą wersję przekładu skonstruowałam wokół obrazu samolotów, a przedstawione w niej dźwięki mają oddawać brutalność i ból. Dlatego *Things that bulge to Rzeczy wytrzeszczone*, zupełnie jak przerażone oczy. Wybór wydaje się o tyle uzasadniony, że angielski czasownik *bulge* może pojawiać się analogicznej kolokacji. Polski imiesłów częściowo oddaje jego aktywny charakter, choć wciąż daleko mu do dy-

namizmu oryginału. Nawiązuje za to brzmieniowo do *trzeszczenia*, co uznałam za spory atut.

Czasowniki opisujące dźwięk starałam się natomiast dobierać w taki sposób, by nawiązywały do ludzkiego bądź zwierzęcego doświadczenia. Gdy jednak przymierzyłam się do przekładu kluczowego pojęcia *planes*, nie potrafiłam zdobyć się na techniczny obraz *samolotów*. Po namyśle zdecydowałam się na wieloznaczne słowo *platy*, które z jednej strony przywodzi na myśl jedno- i dwupłatowce, a z drugiej – plastry wycinane z większej całości lub łuszczące się warstwy farby. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności *platy* mogą nas nawet odsyłać do wspomnianych w wierszu płuc oraz mózgu, ujawniają więc bogactwo semantyczne zbliżone do angielskiego pierwowzoru.

Krzyki natomiast są tu *zbite* jak tłum, do którego może odnosić się przymiotnik *solid*. Mogą też nawiązywać do fizycznego cierpienia oraz stolarskiego wysiłku *zbijania* desek. A zatem druga wersja przekładu staje się nieco bardziej fizyczna i dramatyczna od pierwszej; dzięki nagromadzeniu imiesłowów (*wytrzeszczone; wtoczony; cięte; zamknięte; odczopowana, porwane; zbite*) wyraźniej zaznacza też obecność Picassa.

7. Picasso drewniany

Trzecia wersja natomiast ma uruchamiać skojarzenia z obróbką drewna i wysiłkiem fizycznym. Skłania się wobec tego ku adresatowi – Drwalowi Odrębności – i jego robocie:

XXIII

Picasso

dajesz nam Rzeczy

które

sterczą; w stęk płuc wtoczony ostry gęsty umysł

robisz nam cięte

prezenty zawsze

zamknięte w zasobnym **zgrzycie**

prostoty

(z

odczopowanej czerni

Czegoś tryskają mętnie **skrzypiące strugi**

lub

spomiędzy pisków
 Niczego w kolistym uścisku wrzaskliwej szczelności
lite krzyki szepcą.)
 Drwalu Wyrażnego

twój mózg
 siekiera rąbie tylko ogromne wrodzone
 Drzewa Ego, z
 ich żywych i największych

cielsk ociętych
 z całej
 ładności

ciosasz formę prawdziwie

Po raz pierwszy w polskim przekładzie Picassowskie prezenty samostnie *sterczą*; zbliżając się ku widzom jak wystające żerdzie albo pręty. Czasownik dobrze współgra z trzeszczeniem innych wyrazów dźwiękonaśladowczych. *Prostota* na przykład wydaje z siebie (nie do końca może podstawnie) mechaniczny *zgrzyt*, płuca *stękają*, a heble *skrzypią*. W tych ostatnich tkwi zresztą „sęk” interpretacji. Pojawiają się w wersie jedenastym jako dwuznaczne *skrzypiące strugi*, które mogą przywołać na myśl i stolarstwo, i wszechobecne w wierszu tryskające i wypompowywane substancje. *Solid screams* z wiersu 15 stają się *litymi krzykami*, uruchamiając ten obszar zakresu semantycznego przymiotnika *solid*, który odnosi się do drewna, a uwidacznia się w takich kolokacjach jak *solid wood* czy *solid oak*. Ciała zmieniają się w zgrubione *cielska*, by podkreślić toporność drwalowej pracy.

Co ciekawe, trzecia wersja przekładu jasno określa relacje między uczestnikami portretowanej w wierszu sceny, takimi jak *czern*, *Coś*, *skrzypienie* oraz *Nic*. Jest więc czytelniejsza i bardziej uporządkowana syntaktycznie niż poprzednio omawiane przekłady. Przedstawiałam w nich trzecią zwrotkę jako ikoniczny zapis typowego spotkania z kubitycznym obrazem, podczas którego konsternacja (*odszpuntowana czern*) ustępuje powoli miejsca identyfikacji (*Coś staje się piskiem płaszczyzn*). W omawianej wersji postanowiłam zrezygnować z niekonwencjonalnej interpretacji i ujednoznaczyć strukturę fragmentu. Bliższa oryginałowi wydaje się również dynamika sił: zarówno Picasso, jak i jego prezenty oddziałują na nas, widzów i czytelników, z podobną do oryginalnej siłą.

8. Bez odpowiedzi

Publikacja trzech wersji przekładu, opatrzonych w dodatku obszernym komentarzem, to oczywiście radosny, akademicki eksperyment, luksus, na który zazwyczaj nie można sobie pozwolić. To zestawienie różnych perspektyw na tekst, który przez leksykalną i syntaktyczną wieloznaczność naśladuje kubistyczne zestawienie różnych perspektyw na świat. Co ciekawe, nawet takie niepoważne, „schizofreniczne” ujęcie oryginału uzmysłowilo mi przekładowe dylematy, z których wcześniej po prostu nie zdawałam sobie sprawy.

Pierwszy dotyczy zasadności odniesień do *Guerniki* w polskim przekładzie wiersza. Cummings nie miał przecież z *Guerniką* nic wspólnego: opublikował swój tekst ponad dziesięć lat przed powstaniem obrazu. Czy oznacza to jednak, że próba zachowania w przekładzie „lotniczych” akcentów jest jawną nadinterpretacją? A może polscy czytelnicy także zasługują na szansę „obszczekiwania niewłaściwego drzewa”?

Drugi dylemat odnosi się do ogólnej strategii działania wobec wieloznaczności. Zwykle trudno zachować ją w przekładzie. Wybór jednej interpretacyjnej ścieżki może spowodować rozprasowanie znaczeniowych fałd i pozbawienie wiersza wielowymiarowości. Czy wobec tego rzeczywiście powinniśmy podjąć jeden wątek obecny w tekście i konsekwentnie go uwydatniać? A może raczej sygnalizować różnorodność dziedzin przywoływanych w wierszu, łącząc plastykę, stolarstwo i lotnictwo? Mam nadzieję, że odpowiedź na powyższe pytania znajdziemy w przekładzie Klementyny Chrzanowskiej, którą poprosiłam o „syntetyczne” podejście do tekstu (w przeciwieństwie do mojej „analitycznej” strategii). Życzę przyjemnej lektury.

XXIII
Picasso
dajesz nam Rzeczy
które
sterczą: sapiące płuca pełne bystrej myśli

robisz nam ostre
niespodzianki zawsze
zamknięte w przesyconym pisku
swej prostoty

(z
 odkorkowanej czerni
 Czegoś wdziera się mętnie skrzyp przestrzeni
 lub

pomiędzy wrzaskiem
 Niczego ujętym w okrężną skrzeczącą precyzję
 zastygły krzyk szepce.)
 Drwalu Odrębności

siekiera
 twego mózgu rąbie tylko najwyższe przyrodzone
 Drzewa Ego, z
 których żywych i ogromnych

ciał obłamanych
 z wszelkich
 wdzięków

ciosasz kształt prawdziwie

Bibliografia

- Alfandary I. 2000. „Voice and silence in E.E. Cummings’ poetry”, „Spring” 9, 36–43.
- Cummings E.E. 1994. *Complete Poems 1904–1962*, red. George J. Firmage, New York: Liveright Publishing Corporation.
- Picasso 1881–1973*. 2005. przeł. J. Borsiak, Warszawa: FK Jacek i Krzysztof Olesiejuk.
- Tatarkiewicz W. 2005. *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: PWN.
- Walther I.F. 1999. *Pablo Picasso. Geniusz stulecia*, przeł. E. Wojciechowska, Warszawa: Taschen/Edipresse Polska.

Although Pablo Picasso claimed that people who want to translate painting tend to bark at the wrong tree, the article is a discussion of one of such translations, E.E. Cummings’ poem *xxvi* (“Picasso”) from the volume *Tulips and Chimneys* (1923). The author analyses Cummings’ text as an instance of intersemiotic translation and its potential renderings into Polish as “second order” translations, entangled not only in the intricacies of the original text but also the “original painting” behind it. The outcome is a series of alternative versions of the poem in Polish, each elaborating on a different meaning of the word “plane”, referring to visual design, woodwork and aviation respectively.