

Przekleństwo przekładalności, czyli Herbert po angielsku

Opowieść o losach angielskich przekładów poezji Zbigniewa Herberta zacznę od postawienia tezy: na jakości tych przekładów zaważyły wygłaszane przez krytyków sądy o niezauważalności i przezroczyści jego języka. Takimi zaskakującymi słowami charakteryzował dykcję poety między innymi już Jerzy Kwiatkowski, pisząc, że „język Herberta dąży ku niezauważalności i przezroczyści, stroni od wszelkich ekstremów” (Kwiatkowski 1995: 316). Przekonanie o niezauważalności języka Herberta, u Kwiatkowskiego uznanej za ideał, a nie stan faktyczny, szybko powiązано z kwestią przekładu jego wierszy i niezauważalność przybrała postać przekładalności. Jak za chwilę opowiem, Herbert stał się w krajach anglosaskich modelowym poetą przekładalności, wzorcem *translatability*.

Na początku był oczywiście Czesław Miłosz. W swojej głośniejszej, mającej kilka edycji antologii powojennej poezji polskiej z roku 1965 tłumaczył, dlaczego znalazło się w niej wyjątkowo wiele wierszy Herberta. Padły wtedy słowa, które wyznaczyły charakter odbioru tej poezji w krajach anglosaskich: „Wiersze Herberta tłumaczy się wyjątkowo dobrze, ze względu na ich strukturę intelektualną” (Miłosz 1970: 97, tłum. J.J.). Kilka lat później, w roku 1968, w przedmowie do pierwszego tomu wierszy Herberta w języku angielskim, wydanego w prestiżowej serii „Penguin Modern European Poets”, Miłosz jeszcze dobitniej wyłożył powody owej szczególnej przekładalności wierszy Herberta, pisząc, że są one „skomponowane raczej wedle biegu myśli niż języka” (Miłosz 2006: 158).

Miłosz uznał więc wiersze Herberta za wyjątkowo przekładalne, gdyż – jak twierdził – nie język jest ich siłą, a myśl. Zwróćmy uwagę, że o ile łatwość przekładu jest tezą kontrowersyjną i trudną do zweryfikowania, o tyle przeciwstawienie myśli językowi i uprzywilejowanie tej pierwszej kosztem tego drugiego jest tezą dla poezji, dla każdej poezji, po prostu groźną. Sądy upodrzędniające jedyne przeciwieństwo tworzywo poezji, jakim jest język, sprzężone z tezą o przekładalności, znalazły odzwierciedlenie – bo znaleźć je niechybnie musiały – w postawie tłumaczy i w wyborze ich strategii translatorskich.

Do opisywanego tu usunięcia w cień roli języka przyczynił się także sam Herbert, gdyż nawet jego deklarowana „wierność rzeczom” zakładała – brzemienne dla tłumaczy – współkształtną odpowiedniość między językową ekspresją a pozajęzykowym przedmiotem, a tym samym sprzyjała unieważnieniu problemu języka jako obszaru nieusuwalnej wieloznaczności, dryfowania sensu, autonomii słów, nieprzezroczyści i intertekstualnych powiązań – czyli tego wszystkiego, czym żyje poezja i z czym zmagą się każdy tłumacz. Poezja Herberta miała być od tych przypadłości wolna.

Tymczasem język Herberta nie jest, albo powiem bezpiecznie: rzadko bywa wierny deklaracjom poety. Nawet w wierszach programowych, w których Herbert opowiada się po stronie poezji przezroczystej, gwarantującej jednoznaczność odpowiedniość rzeczy i słowa, próżno szukać postulowanej językowej przezroczystości. Nie patronuje im kołatka i jej ideał prostej mowy: tak-tak, nie-nie.

Spójrzmy choćby na późny wiersz Herberta *Wóz* z tomu *Elegia na odejście*. Herbert przeciwstawia w nim poezję tradycyjną – rzeczową, bezosobową, precyzyjną i skupioną, którą tworzy stuletni starzec, cesarz Japonii – poezji nowoczesnej, utożsamianej przez Herberta z wyciem i emocjonalnym bezwstydem. Przedkładając wiersz starca nad wiersz nowoczesny (powiedzmy od razu: zbyt łatwo wystawiony do bicia), Herbert pisze, że ten pierwszy jest wierszem „bez sztucznych rumieńców”. Na pozór niewinne i oczywiste sformułowanie sprawia jednak sporą trudność, jeśli wsłuchać się w sens, który tworzy się między jego słowami: co tu ważniejsze, sztuczność czy rumieńce? Czy problemem nowoczesnej liryki jest jej **sztuczność**, objawiająca się między innymi w rumieńcach, czy też są to **rumieńce** tejsze liryki, które bywają na dodatek sztuczne? Czy chodzi o wiersz bez rumieńców, czyli wolny od śladów bezpośredniej ekspresji emocjonalności? Czy też może o wiersz pozbawiony sztuczności, daleki od pozerstwa, a więc wolny od fałszu? Innymi słowy: czy Herbert, wybierając wiersz starego cesarza, staje po stronie wiersza opanowanej emocjonalności, czy też wiersza cechującego się bliżej niezdefiniowanym autentyzmem? Do tych pytań dorzucmy jeszcze jedno: czy rumieniec jest objawem wstydu i nieśmiałości, czy też śladem emocjonalnego rozgorączkowania? Na koniec zauważmy, że rumieniec w wierszu zawsze jest sztuczny, bo przecież wiersze się nie rumienia. Te pytania, rozmywające sens prostego, trzywyrazowego wersu, każą zapytać, czy wzorzec wiersza przezroczystego, opisany tymi właśnie słowami przez Herberta, sam się skutecznie nie unieważnia?

Zatrzymałem się na chwilę przy tym krótkim fragmencie późnego utworu Herberta, by pokazać, że ideał niezauważalnego języka, który mówiłby tak-tak, nie-nie, jest mrzonką. Wychwalany przez Herberta wiersz – przezroczysty, ascetyczny, jednoznaczny – sam się bowiem w swojej charakterystyce uwieloznacznia i zaciemnia. Sensy plenią się tu na potęgę, wzajemnie sobie przecząc.

Przyjrzyjmy się, co się dzieje z tak rozmytym sensem omawianego tu, pozornie oczywistego wersu, kiedy biorą się za niego tłumacze. Przytaczam dwa angielskie przekłady, pierwszy autorstwa Bogdany i Johna Carpenterów (C), drugi Alissy Valles (V):

bez sztucznych rumieńców
(C:) *with no artificial blushes*
(V:) *no false posturings*

Wydawałoby się, że tak prosty wers będzie miał, bez względu na osobę tłumacza, jeden obcojęzyczny ekwiwalent. Mamy tymczasem dwa przekłady i dwie strategie translatorskie. W pierwszym, niemal dosłownym przekładzie, pozostały „rumieńce” (*blushes*), w drugim, swobodniejszym, tłumaczka postanowiła odejść od dosłowności i swobodnie zinterpretowała wiersz, wybierając zamiast „rumieńców” słowo dość

im dalekie i wcale nie bliskoznaczne: *posturings*, czyli pozy, które już same w sobie, w przeciwieństwie do rumieńców, konotują fałsz i nienaturalność. Tłumaczka zgodziła się więc na pleonazm, bo o ile rumieńce **mogą** być prawdziwe i spontaniczne, o tyle pozy **zawsze** są stylizowane, teatralne i nieprawdziwe.

Drogi tłumaczy rozeszły się także w wypadku epitetu: *artificial*, który znaczy „sztuczny” i podobnie jak polskie słowo odsyła do „sztuki”, a więc sztukę pośrednio kompromituje jako domenę nieprawdy i pozy; *false* zaś jednoznacznie mówi o fałszu, czyli o zaprzeczeniu prawdy, nie wiążąc go z działalnością artystyczną. Propozycja Carpenterów, bliższa polskiemu oryginałowi, oferuje odbiorcy wraz z dosłownością przekładu sens równie rozmyty i nieuchwytny. Przekład drugi odchodzi od dosłowności i proponuje w zamian interpretację zawężającą i dopowiadającą, która godząc się na pleonazm, godzi się także na bliską Herbertowi tautologię.

I nie bez kozery. Herbert kilkakrotnie deklarował bowiem swoje upodobanie do tautologicznego języka. Tautologia wydaje mu się nieosiągalnym ideałem języka, zbliżającym wypowiedź do metafizycznego „jestem, który jest”, albowiem – jako wypowiedź zawsze prawdziwa – jest najpewniejszym gwarantem wiarygodności wypowiedzi. Czytam to jako wyraz preferowania przez poetę pewności kosztem poszerzania wiedzy – tautologia daje poczucie pewności, ale nie może być źródłem wiedzy. Jest jak kamyk – doskonała, bo dokonana, czyli pełna, kompletna.

Tymczasem – jakby wbrew intencjom autora i jego upodobaniu do tautologii – język takiej tautologii budować nie chce. Stawia jej opór, zamiast lustrzanego odbicia tego samego oferując formę fleksyjnie przetworzoną albo zapośredniczoną. W *Panu Cogito i wyobraźni* czytamy na przykład:

uwielbiał tautologie
tłumaczenie
idem per idem

że ptak jest ptakiem
niewola niewolą
nóż jest nożem
śmierć śmiercią

Żeby zbudować tautologię, „*a jest a*”, język fleksyjny, w tym wypadku polszczyzna, przeinacza powtórzone słowo, dość radykalnie zmieniając w procesie deklinacji jego postać, na przykład z „nóż” na „nożem”, jakby przypominając, że prawdziwa tautologia, która byłaby dokładnym powtórzeniem tego samego, także w aspekcie materialnym („nóż jest nóż”), nie jest tu mile widziana. Taki sam proces można zaobserwować w języku angielskim, w którym odpowiedni fragment w przekładzie Carpenterów brzmi:

he adored tautologies [...]
that a bird is a bird
slavery means slavery
a knife is a knife
death remains death

W ciekawym autokomentarzu Bogdana Carpenter przyznaje, że te wyjątkowo proste, niemal tautologiczne wersy Herberta sprawiły jej w przekładzie wielką trudność – musiała ją pokonać, „wprowadzając czasowniki, których w oryginale nie ma” (Carpenter 2001: 74–75). Rzeczywiście, angielszczyzna nie dopuściłaby wersów: *slavery slavery* („niewola niewolą”) czy *death death* („śmierć śmiercią”), które dałyby efekt zaciętej płyty. Pozbawiona praktycznie fleksji, angielszczyzna inaczej niż język polski stawia opór tautologii: domagając się pośredników w formie nieprzezroczystych orzeczeń (*means, remains*), a niektóre rzeczowniki poprzedzając przedimkami (*a*). Piękna matematyczna formuła tożsamości (*death death*) nie wytrzymuje konfrontacji z żywiołem słowa. Tautologia w języku okazuje się, jeśli nie niemożliwa, to przynajmniej problematyczna.

Zwracam uwagę na te peryferyjne, być może, językowe procesy, gdyż koncepcja tautologii, podobnie jak przekonanie o przezroczystości języka, leży zapewne, choć w sposób niewypowiedziany, u podstaw anglojęzycznych przekładów Herberta. Idąc tropem podsunętym przez samego Herberta, łatwo było tłumaczom uwierzyć, że przekład jest tłumaczeniem *idem per idem*, że tekst w języku docelowym i tekst w języku wyjściowym łączy relacja tautologii, że „nóż” po polsku to „nóż” po angielsku. Tymczasem przekład jest procesem, który taką jednoznaczną odpowiedniość, tego typu postulowany izomorfizm – ze swojej natury – skutecznie zakłóca.

Ostatnich kilkanaście lat to czas wielkich i licznych rewizji krytycznych poezji Herberta. Poetę czyta się często wbrew dominującym do tej pory interpretacjom, niejako pod włos, zmienia się jego wizerunek: nacisk kładzie się na Herberta egzystencjalnego, metafizycznego, wręcz religijnego. Podobne tendencje możemy zaobserwować w Anglii czy Irlandii. Na spotkaniu w Dublinie w listopadzie roku 2008, poświęconym polskiemu poecie, opowiadał o nim pewien irlandzki poeta i krytyk, dla którego Herbert do dzisiaj ważny to nie, cytuję z pamięci, „snob z *Potęgi smaku*”, ale twórca intymnych, osobistych elegii.

Takiego przewartościowania lekturowego i krytycznego odbioru jak Herbert nie miał, bo nie potrzebował, żaden ze znanych anglojęzycznym czytelnikom współczesnych poetów polskich. Dlaczego? Bo żaden z nich nie był tak długo tak jednoznacznie interpretowany. Herberta przez dziesięciolecia utożsamiano z poezją historyczną i publiczną, którą od strony tematycznej charakteryzowało zainteresowanie doświadczeniem zbiorowym, bezpośrednie poznawanie mechanizmów historii, a od strony formalnej – pozbawiony interpunkcji wiersz – w dużym przybliżeniu i niesprawiedliwym uogólnieniu – wolny.

To sprofilowanie, powiedziałbym wręcz: sformatowanie Herberta w krajach anglosaskich, a konkretnie na Wyspach Brytyjskich, było szczególnie głębokie i trwałe. Wiązało się ze sposobem, w jaki Herbert został wprowadzony na brytyjską scenę literacką. Otóż nie był on ani niewinny, ani bezinteresowny. Herbert pojawił się w angielszczyźnie w latach 60. jako demaskatorski punkt odniesienia dla poezji angielskiej. Mówiąc nieco kolokwialnie, Herbertem Brytyjczycy załatwiali swoje wewnętrzne porachunki literackie. Wyposażono go we wszystkie cechy, których nie posiadała ówczesna poezja angielska: ponieważ była obojętna wobec historii, w Herbercie widziano godny naśladowania wzór poety o dojrzałej świadomości historycznej. Ponie-

waż nie wykazywała zainteresowania przemianami, które zaszły po drugiej wojnie światowej, przypominano, że Herbert z konstatacji tych zmian wyrasta. Ponieważ cierpiała na syndrom układności, przedstawiano Herberta jako poetę przetrwania, oporu i niezgody. Można powiedzieć: Herbert był formatowany na przekór poezji angielskiej, by tę poezję, znajdującą się w chronicznym kryzysie, odświeżyć i przekierunkować (Jarniewicz 2001: 245–247). Nie znaczy to jednak, że był to Herbert zafałszowany. Nie, taki Herbert też istnieje. Na Wyspach był jednak przez długie lata jedynym Herbertem. Herbertem monopolistą.

Procesowi temu przysłużyły się słowa Czesława Miłosza z roku 1968, kiedy przyznając, że czuje z tą poezją szczególne powinowactwo, wskazał na wspomniane tu już doświadczenie kolektywne jako jej cechę definiującą:

Jeśli klucz do poezji polskiej stanowi doświadczenie zbiorowe ostatnich paru dekad, to Herbert jest przypuszczalnie najlepszym jego wyrazicielem i zasługuje na miano poety ironii historycznej (*Zbigniew Herbert...* 2006: 157).

Alfred Alvarez, krytyk angielski, od którego tak naprawdę zaczęła się bezprecedensowa popularność Herberta w Anglii, podjął ten trop. Swój głośny szkic Alvarez zakończył znaczącą charakterystyką poety: „Herbert tworzy mniejszościową politykę umysłowej trzeźwości i przetrwania” (Alvarez 1968: 15, tłum. J.J.).

Wątek ten rozwijał Daniel Weissbort, poeta angielski, który wraz z Tedem Hughesem przez 20 lat redagował zasłużone pismo poświęcone poezji w przekładzie, „*Modern Poetry in Translation*”. Weissbort uczynił Herberta główną postacią swojej antologii poezji środkowo- i wschodnioeuropejskiej, którą zatytułował kontrowersyjnie: *Poetry of Survival*, „poezja przetrwania” (1991). Postawił on Herberta w rzędzie kilku innych wschodnioeuropejskich poetów powojennych, próbując wykazać, że więcej ich łączy niż dzieli, a tym, co ich łączy, jest (za Miłoszem) doświadczenie historyczne, a także szczególna uniwersalność ich poezji, objawiająca się – słowo, które za chwilę tu padnie, powinno nas szczególnie zainteresować – w jej wyjątkowej **przekładalności**:

Przekładalność (*translatability*) była mi więc przewodnikiem. To przede wszystkim ta szczególna cecha twórczości takich poetów jak Amichai, Herbert, Holub, Pilinszky, Popa i Różewicz skłoniła mnie do zajęcia się przekładami. Przekładalność tych poetów potwierdziła w moich oczach ich status (Weissbort 1993: 25, tłum. J.J.).

W cytowanych tu i innych zdaniach tego wstępu Daniel Weissbort, ćwierć wieku po Miłoszu, stawia kropkę nad i: istnieje coś takiego jak dykcja poezji wschodnioeuropejskiej, a jej cechą definicyjną jest przekładalność (zob. Jarniewicz 2005). Moralną legitymizację przekładalności tej poezji miały stanowić odzwierciedlone w niej doświadczenie zbiorowe i kryzys wartości zachodniego świata. Wszelkie zakwestionowanie przekładalności Herberta było odbierane jako zamach na jego poetykę, a nie jako słowa krytyki kierowane pod adresem tłumaczy. Powstrzymywano się więc przed zamachami. Poezja zbyt oczywista i jednoznaczna? Ależ tak! To nie porażka tłumacza, ale konsekwencja estetycznych i etycznych wyborów wielkiego poety ze zniewolonego kraju.

Czytany w ten sposób Herbert doczekał się anglojęzycznych przekładów, które potwierdzały tylko taki wizerunek poety. Można powiedzieć, że tłumacze stworzyli Herberta, który odpowiadał krytycznoliterackim zapotrzebowaniom poezji brytyjskiej lat 60. i 70.

Pierwsze spotkanie Anglosasów z Herbertem to wspomniany już książkowy wybór Miłosza i Petera Dale'a Scotta z 1968 roku, w którym przedstawiono Herberta jako „najbardziej klasycznego z polskich poetów, który nie jest nacjonalistą ani katolikiem” (Herbert 1968: 10). Wybór pomijał wiele znanych wierszy, niepotwierdzających wizerunku poety jako wyraziciela doświadczenia zbiorowego i ironii historycznej. Nie było w nim na przykład *Do Apollina*, *Życiorysu*, *O Troi*, *Lasu Ardeńskiego*, *Ballady o tym, że nie ginie*, *Prologu* (Valles 2008: 320).

Potem przekładali Herberta na angielski John i Bogdana Carpenterowie, którzy kolejnymi tomikami wierszy – *Pan Cogito*, *Raport z oblężonego Miasta*, *Elegia na odejście* – stworzyli Herbertowski kanon, a przede wszystkim, co nas tu najbardziej interesuje, Herbertowską dykcję. Tłumaczenia Carpenterów zrosły się do tego stopnia z pojmowaniem tej poezji przez anglojęzycznego czytelnika, że kiedy w 2007 roku pojawił się nowy, konkurencyjny przekład Alissy Valles, zakrzyknięto, bez śladu zażenowania: nie chcemy nowego Herberta, w angielszczyźnie nie ma miejsca na nowego Herberta (Hofmann 2007).

Herbert Carpenterów był – jeśli można pozwolić sobie na generalizację – poetą idei, poetą języka niezauważalnego i jednoznacznego, poetą prostego przesłania, dla którego kwestie formy były drugorzędne, podporządkowane realizacji ideału niezauważalności. Przekłady Carpenterów cechowała więc najczęściej dosłowność, która – uwaga na marginesie – pojawia się jako strategia translatorska w przekładzie zazwyczaj tam, gdzie uznaje się język za kwestię drugorzędną. Przekłady Carpenterów wyrastały z założenia przezroczystości formy, wspartego zresztą na argumentacji etycznej i światopoglądowej – forma musiała być przezroczysta, tak jak przezroczyste, czyli oczywiste, były założenia Herbertowskiej etyki: Conradowskie imperatywy męstwa i wierności.

Gdy po latach, w 2007 roku, przyszło do wydania nowych przekładów Herberta, nie powinno nikogo dziwić, że nowa tłumaczka, Alissa Valles, broniąc ich, sięgnęła do rewizjonistycznych argumentów: Herbert jest bardziej zróżnicowanym poetą, niż nam do tej pory wmawiano. Jest nie tylko historiozofem czy poetą publicznym – to także poeta liryki bezpośredniej i mowy potocznej, poeta codzienności, poeta egzystencjalnego cierpienia. Poeta, którego warto czytać przez takich niekojarzonych z nim do tej pory autorów, jak Philip Larkin i Sylvia Plath. Tego Herberta, zagubionego w śnieżnej zamieci dziejów, należy odzyskać (Valles 2008: 313–323).

Nie będę opisywał dość dramatycznej historii opublikowania nowych przekładów Alissy Valles, zakładam, że jest ona już znana, a jeśli nie, odsyłam do bloku tekstów jej poświęconych w „Literaturze na Świecie” (nr 7–8/2008). Powiem tylko, że w deklaracjach Valles Herbert, którego należałoby odzyskać, to z jednej strony Herbert liryczny, twórca wyczulony na muzyczność frazy i zdyscyplinowany metrycznie, a z drugiej – Herbert mówiący głosem prywatnym, bezpośredni i potoczny, daleki od pełnienia funkcji publicznego retora. W obu przypadkach został więc poddany

rewizji ważny aspekt dotychczasowego wizerunku Herberta: jako poety myśli i przezroczyściego języka oraz jako poety publicznego.

Warto się przyjrzeć, jak radzi sobie nowa tłumaczka z kreowaniem nowego Herberta, jak daleko udaje jej się odejść od utrwalonych w angielszczyźnie, bez mała kanonicznych przekładów Carpenterów. W tym celu proponuję spojrzeć na fragmenty jednego tylko przykładowego wiersza: *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu* z tomu *Raport z obłożonego miasta*. Wybrałem ten właśnie wiersz, gdyż należąc do późniejszej fazy twórczości Herberta, uznawanej za mniej ciekawą, bardziej retoryczną i jednoznaczną, odbiega mimo to od jednoznaczności. Godne szczególnej uwagi są jego podskórne ironie, subtelne sploty fraz wyjętych z odległych rejestrów, zderzające się z sobą do tego stopnia, że bezpośrednie przesłanie wiersza staje się niemożliwe do uchwycenia, gdyż głos to zniża się, to znów wzlatuje wysoko, a frazy wzajemnie się podcinają, otwierając możliwość frapującego czytania „pod prąd”. Na przykład:

krótka notatka
na ostatniej stronie
dotknęła go osobiście
poruszyła głęboko

Czy ostatnie dwa wersy, niby suche i leksykalnie sformalizowane, ale też – paradoksalnie – lekko egzaltowane, nie grzeszą pewnym nadmiarem, a tym samym nie sygnalizują już na początku wiersza możliwości teatralizacji i udratyzowania przeżycia, które jest *de facto* jego tematem? Czy Herbert świadomie nie trąca tu patetycznej struny, dając jednocześnie znać czytelnikowi, że w opowiadanej historii rosyjskiej arystokratki odzywa się niechybny patos, na który koniecznie trzeba uważać? Spójrzmy, jak sobie poradzili z tym prostym, pozornie przezroczyście i oczywistym fragmentem tłumacze:

poruszyła go głęboko
(C) *deeply moved him*
(V) *moved him profoundly*

Jeśli zgodzimy się, że wers Herberta trąca ironiczną strunę, wersja Valles wydaje się trącać ją nie mniej skutecznie, słowo *profoundly* rzuca się w oczy, kłuje, bo jest dłuższe, bardziej wyrafinowane, a wyrzucone na końcową pozycję zdania – dodatkowo uwydatnione. Tworzy się poza (*posturing*), gest, którego w gładkim, potocznym przekładzie Carpenterów nie znajdziemy.

W kolejnej strofie pojawia się sformułowanie, które również można uznać za lekko prze-poetyzowane, a więc dystansujące czytelnika od stanowiska zajmowanego przez podmiot liryczny, a także od samego tematu wiersza. Dwa angielskie przekłady różnią się znacząco w oddaniu tych wersów:

ubogie życie [Marii]
nie sposób rozwinąć
w dywan poematu

(C) *whose meagre life
cannot be unwound
into the carpet of a poem*

[tłumaczenie dosłowne:] której skromnego życia nie można rozwinąć, tak by powstał dywan wiersza

(V) *whose narrow life
can't be woven in
an epic's tapestry*

[tłumaczenie dosłowne:] której wąskiego życia nie można wpleść w tkaninę poematu

A więc „wiersz” czy „epos”? Valles, wybierając *epic* zamiast *poem*, dopowiada wiersz Herberta: w jej wersji mamy już do czynienia z szerokoekranową epicką narracją historyczną, w której nie ma miejsca na – marginalną w sumie – biografię Marii. *Poem* Carpenterów jest pod tym względem zwyczajny, ginie podsunęta trafnie przez Valles sugestia biografii układającej się w jeden z motywów historii powszechnej. Ale z kolei zamiana „dywanu” (*carpet*) na „gobelin” (*tapestry*) gubi sugestię szczególnego pragmatyzmu, uwłaczającej użytkowości przywołanego przedmiotu; znika obraz dywanu, po którym będą stapać inni, pojawia się zaś arystokratyczny gobelin – dzieło sztuki dekoracyjnej, piękno do podziwiania.

Życie, którego nie sposób rozwinąć, to też obraz niejednoznaczny. Nie sposób rozwinąć, bo jest tak zwinięte, zrolowane, że nie da się go przywrócić do pierwotnego stanu, czy też jest za ubogie, by mogło stanowić podstawę wielkiego narracyjnego eposu? Carpenterowie wybierają pierwszą interpretację, Valles – drugą.

Kiedy Herbert pisze: „oto zarys jej dziejów”, Carpenterowie przekładają „dzieje” bezproblemowo jako *story* (opowieść), Valles pisze o *history* (historii), rzucając biografię Marii Rasputin na tło wydarzeń, które bohaterkę przerosły, a w końcu zniszczyły. Ten „zarys dziejów” Marii Rasputin jest u Herberta „zgrzebny / i trochę trywialny”. Carpenterowie oddają epitet „zgrzebny” jako *in a few strokes*, czyli „skreślony kilkoma kreskami”, „odmalowany kilkoma pociągnięciami pędzla”, Valles zaś – słowem *mundane*, czyli „przyziemny”, „prozaiczny”. U Carpenterów ginie sugestia sprowadzenia biografii Marii Rasputin do przyziemności, zostaje tylko techniczny aspekt: szkicowość jej portretu.

Kiedy Herbert rozpoczyna jedną ze strof wiersza wyrażeniem „w on czas”, wyraźnie podnosi rejestr wiersza w tonacji ironicznej, konsekwentnie teatralizuje swoją opowieść, pokrywając ją patyną, która bardziej przypomina o anachroniczności tytułowej postaci, niż uszlachetnia narrację. Carpenterowie oddają ten wers frazą *at that time*, Valles *at the time*. W obu przypadkach ginie ważna dla wiersza ironia.

Gdy kontynuując swoją opowieść, podmiot wiersza powiada, że Maria Rasputin „zamieniła wierzby / na palmy”, Carpenterowie wybierają zwyczajny czasownik *exchanged*, Valles idzie krok dalej: może odbiega od litery oryginału, ale postępuje z jego duchem ironicznego podcięcia, i tłumaczy „zamieniła” jako *swapped*, wybierając czasownik z zupełnie nieformalnego rejestru, potoczny, trywialny i nonsza-

lancki. Można powiedzieć, że tym jednym czasownikiem tłumaczka odbiera resztki marzeń i godności rosyjskiej arystokratki.

Valles utrzymuje ten ton podcięcia w dalszych zwrotkach wiersza, gdy na przykład Herbert pisze, że Maria Rasputin dołączyła do trupy cyrkowej i wtedy „otwarły się przed nią wrota / kariery artystycznej”. Ironia jest tu aż nadto oczywista, podkreślona dodatkowo przerzutnią. Carpenterowie idą słowo w słowo za Herbertem, pisząc: *doors to an artistic career / opened before her*, gdy tymczasem Valles zachowuje sygnał retorycznego nadmiaru i proponuje: *an artistic career / opened its gates*, co można przetłumaczyć jako: „artystyczna kariera otworzyła swoje podwoje”. Zmiana polega nie tylko na wyborze ciut wyższego *gates* zamiast *door*, czyli „bramy” zamiast „drzwi”, ale też na szyku generującym ironię – jeśli czytelnik myślał poważnie o karierze artystycznej Marii, musiał natychmiast zrewidować swój sąd, trafiając na teatralną kliszę: „otwarły swoje podwoje”.

Osobny problem w wierszu stanowi leksyka odnosząca się do anachronicznej już rzeczywistości carskiej Rosji, sygnalizująca groteskowy koniec wielkiego świata, a także pożarcie ostatniej przedstawicielki rodu Rasputinów przez kulturę popularną, przez potwora kiczu. Herbert wprowadza do wiersza rusycyzmy, realia kulturowe, z którymi nie do końca radzą sobie tłumacze: mamy więc „bliny”, które Carpenterowie zachowują w rosyjskim brzmieniu, a Valles decyduje się przełożyć na swoje *pancakes*, czyli „naleśniki”, choć kiedy później mowa jest o „barszczu”, w obu wersjach przekładu pojawia się oryginalna nazwa tej potrawy. Dzwon „kałakoł”, który nie będzie opłakiwał zmarłej Marii, pozostaje – słusznie – u Carpenterów „kolo-kolem” z wyjaśnieniem, że „rosyjski”, u Valles zostaje poddany uprząstaczeniu i zamienia się w „dzwon”. W obu przekładach ginie prawosławny „pop” zamieniony w „kapłana”, giną także takie słowa, pełniące strategiczną funkcję w kreowaniu ironicznej cyrkowo-arystokratycznej tonacji wiersza, jak „lejbguardia”, czy jeszcze ciekawsze „tingeltangle”, oddane jako (C) *music hall* lub (V) *cabaret*, a tym niekonotujące już rozrywki niskiej i skundlonej. Ta bogata wielojęzyczna i wielopoziomowa leksyka wiersza współtworzy jego niejednorodną, złożoną i wcale niejednoznaczny dykcję, komplikując wymowę wiersza, oddalając go od prostej mowy kołatki, tak-tak, nie-nie.

Przyjrzałem się bliżej jednemu z wierszy w dwóch anglojęzycznych przekładach, by pokazać, jak mylne są wyobrażenia o przezroczystości języka Herberta. Pozorna klarowność jego zdań zwielokrotnia tylko translatorskie trudności, gdyż przenosi istotę tej poetyki z poziomu struktur zdaniowych na poziom trudnych do opisanie konotacji, tonalnych wahnień, stylistycznego dysonansu. Straty spowodowane wyborem niewłaściwego synonimu są nie do odrobienia. Twierdzę, że wiele z tych translatorskich potknięć bierze się z reputacji poety klarownego i przekładalnego, którą cieszył się Herbert. Z przekonania, że mowa jego jest tak-tak, nie-nie i że takim samym kołatkowym rytmem może się rozwijać przekład.

Bibliografia

- Alvarez A. (1968), *Introduction to the Poetry of Zbigniew Herbert* [w:] Z. Herbert, *Selected Poems*, Penguin Books, Harmondsworth, s. 9–15.
- Carpenter B. (2001), *Herbert po angielsku. Z warsztatu tłumacza* [w:] M. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk (red.), *Herbert i znaki czasu: Colloquia Herbertiana*, 1, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Białystok, s. 71–81.
- Herbert Z. (1968), *Selected Poems*, tłum. Cz. Miłosz, P. Dale Scott, Penguin Books, Harmondsworth.
- Herbert Z. (2006), *The Collected Poems*, translated and edited by Alissa Valles, Ecco, New York.
- Hofmann M. (2007), *A Dead Necktie*, „Poetry Magazine”, vol. 190, no. 2, www.poetryfoundation.org/archive/print.html?id=179593, stan z 31.08.2010.
- Jarniewicz J. (2001), *Co Anglicy lubią najbardziej, czyli poezja polska w Wielkiej Brytanii* [w:] J. Jarniewicz, *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*, Rebis, Poznań, s. 243–258.
- Jarniewicz J. (2005), *Wiersz wschodnioeuropejski i jego tłumacze*, „Przekładaniec”, nr 13–14 (1/2005), s. 29–37.
- Jarniewicz J. (2008), *Zbieranie Herberta*, „Literatura na Świecie”, nr 7–8, s. 331–341.
- Kwiatkowski J. (1995), *Herbert niezawodny* [w:] J. Kwiatkowski, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 315–318.
- Mikołajczak M. (2007), *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Miłosz Cz. (1970), *Post-War Polish Poetry*, Penguin Books, Harmondsworth.
- Miłosz Cz. (2006), *O Zbigniewie Herbercie*, tłum. M. Heydel [w:] *Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz. Korespondencja*, B. Toruńczyk (red.), Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa, s. 153–160.
- Valles A. (2008), *Testament Pana Cogito. Zbigniew Herbert a granice polityki*, tłum. A. Pokojska, „Literatura na Świecie”, nr 7–8, s. 313–322.
- Weissbord D. (1993), *The Poetry of Survival. Post-War Poets of Central and Eastern Europe*, Penguin Books, Harmondsworth.