

## „Nos z żółtym pyłem”, czyli o poezji tłumaczenia i tłumaczeniu poezji Herberta

„O tłumaczeniu wierszy” (*Hermes, pies i gwiazda*) nie miał Herbert najlepszego zdania. Albo inaczej i mądrzej: zdawał sobie sprawę, jak ciężkim zadaniem – może nawet niemożliwym do wykonania – jest przetłumaczenie słów; słów, którym poeta nadał jeden jedyny i niepowtarzalny kształt oraz sens. Sam tworząc, zmagał się z materią języka, żeby wyrazić precyzyjnie i właściwie sensy, które miał na myśli. Był podejrzliwy wobec bujności i obfitości słów, opowiadał się za ascetycznym tak-nie (*Kolotka*), drażył język, aby znaleźć właściwe nazwy dla prawdy, której nie sposób zdefiniować. Obracając się w tym paradoksalnym kręgu, w którym rzecz oraz słowo znajdują się jednocześnie w relacji nieprzystawalności i jedności, badał świat oraz swoje doświadczenie i próbował je nazwać.

Zasypiamy na słowach  
Budzimy się w słowach  
[...]  
Trzeba śnić cierpliwie  
W nadziei, że treść się dopełni  
Że brakujące słowa  
Wejdą w kalekie zdania  
I pewność na którą czekamy  
Zarzuci kotwicę.  
(*Napis*)

Między niezgrabnym trzmielcem, który „bije głową w żółty słupek”, a poetą, który czeka na pewność słowa, nie ma tak wielkiej różnicy, jakby mogło się zdawać na pierwszy rzut oka. Ironia stwierdzenia „byłem w środku”, popartego widokiem nosa z żółtym pyłem, odnosi się również do poety, którego każdorazowe „zarzucenie kotwicy” sensów jest ryzykiem. Skoro zarówno poeta, jak i jego tłumacz zmagają się ze słowem, warto popatrzeć na to, co powstaje pomiędzy wierszem a jego „sobowtórem” w innym języku. Że sobowtór jest inny, pozostaje poza dyskusją – musi być Innym, ponieważ zasadą jego bytu jest powtórzenie, ale innymi środkami, w innych warunkach. Już samo powtórzenie jest koncepcją podejrzaną: powtarzając, wpisujemy własne sensy, nadajemy bytowi językowemu swoją perspektywę; zatem nie tylko zmieniamy język, ale także wpisujemy w słowa nasze własne „ja”.

Najbardziej interesuje mnie swoisty dialog pomiędzy dwoma tekstami i sposób, w jaki jeden tekst oświetla drugi. W wypadku poezji Herberta, który pieczołowicie

tworzył nie tylko tkanę słów każdego wiersza, ale równie starannie konstruował swoje tomiki poetyckie, nie sposób pozostać w kręgu jednego wiersza. Proponuję więc lekturę *Białego kamienia* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* z odwołaniami do innych wierszy, nie tylko z tego zbioru. Wspólnym mianownikiem tych odwołań niech będzie słowo *kamień*, o którym już Jerzy Kwiatkowski powiedział, że jest to „jedno ze słów kluczy Herberta” (1998: 47).

„Oczy tylko zamknąć” – oto droga do odkrycia białego kamienia. Fraza potoczna, eliptyczna, sugerująca łatwość i prostotę całego zabiegu: **wystarczy** oczy tylko zamknąć. I jak to u Herberta, prostota prowadzi wprost do labiryntu trudności. Prostota frazy jest dzwonkiem alarmowym, ostrzegającym czytelnika, że stoi teraz przed zadaniem nadzwyczaj trudnym: tekst poprowadzi nas do zagadki życia i śmierci za pomocą tak prostych instrumentów, jak patyk i deska (*Kołatka*). Alissa Valles tłumaczy to zdanie *I just close my eyes*. Zabieg pozostaje prosty, słowo *just* bardzo dobrze odpowiada herbertowemu „tylko”, ponieważ profiluje znaczenie „wystarczy” implikowane w polskim tekście. Ale jest to zgoła inne otwarcie wiersza: wprowadzenie podmiotu (*I*) zamienia bezosobowe stwierdzenie, które zaprasza każdego do eksperymentu, na informację o tym, co robi nadawca – to jemu wystarczy zamknąć oczy. Specyfika języka angielskiego wymusza dalsze zogniskowanie znaczenia na podmiocie: oczy stają się *my eyes*.

W następujących strofach Herbert istotnie wprowadza nadawcę jako centrum, w którym ogniskuje się doświadczenie białego kamienia. Ale nieobecność nadawcy w pierwszym zdaniu, w osobnej, jednowersowej strofie, ma istotne znaczenie dla sposobu, w jaki czytelnik zostaje wpisany w wiersz: odbiorca może stać się „ja” tekstu. W tłumaczeniu Alissy Valles odbiorca pozostaje widzem, może świadkiem, ale nie podmiotem pasującym się ze słowem i doświadczeniem.

Dojście do białego kamienia jest procesem wyzbywania się doznań zmysłowych. Zamknięcie oczu oznacza dużo więcej niż odcięcie się od widzenia świata zewnętrznego. Zamknąć oczy to tyle, ile oddalić się od swojego ciała i od tego, czego ono może doświadczać – to bezruch, brak głosu, nawet brak zmysłu dotyku. Ten proces zatopienia się w swoistej medytacji jest przedstawiony za pomocą kilku zaledwie fraz, ale za to uderzających swą niezwykłością. „Krok mój oddala się ode mnie”, „głos mój własny głos który z daleka woła / zamarza w kłębek pary”, „ślepe zwierzę dotyk / cofnie się w głąb / pieczary ciemnej i wilgotnej”. Właściwie nie mogę mówić o oddaleniu się od swojego ciała – to ono oddala się od mojej świadomości, by pochłonęło je powietrze; ono zamarza w kłębek pary, opada. Zewnętrzność rzeczywistości doświadczenia zmysłowego wobec doświadczenia własnej świadomości jest tu jednak dodatkowo skomplikowana. Z jednej strony kroki odchodzą i zostaną pochłonięte przez „głuchy dzwon” powietrza, z drugiej „głuchy dzwon” jest wynikiem wyłączenia zmysłowego. Mój własny głos staje się głosem z daleka, a więc nie jest już mój (szczególną rolę w budowaniu tego sensu odgrywa efekt powtórzenia), ale jednocześnie ten głos staje się więźniem kłębka pary wokół wołających ust; ręce opadają, ale nie odpadają, nie oddalają się. Wreszcie dotyk wycofa się w głąb, ślepe zwierzę staje się zapadnięciem w ciemne pieczary własnego „ja”. Niezwykłość tego doświadczenia polega na jednoczesnym roztopianiu się w zewnętrzności i chowaniu

się do wewnątrz siebie. Procesualność doświadczenia reguluje u Herberta użycie czasów: teraźniejszego i przyszłego (w aspekcie dokonanym) – zostaje zasugerowana kolejność doświadczenia, a jednocześnie pewność jego następnych aktów.

To pozbycie się materialnej zewnętrzności ciała (i świata) oraz wejście w jego tajemniczą i ciemną wewnętrzność jest bardzo dobrze oddane w tłumaczeniu Alissy Valles. Niektóre rozwiązania językowe konieczne dla języka angielskiego pokazują natomiast polskie wersy inaczej. O ile wers „jak głuchy dzwon pochłonie go powietrze” profiluje głuchy dzwon – właściwość świata zewnętrznego, o tyle angielski odpowiednik – „*air eats them like a muted bell*” profiluje pochłanianie, czyli utratę kroków. Świat zewnętrzny w wersji angielskiej jest nieprzyjazny, a nawet agresywny. Herbertowski głuchy dzwon staje się prawie kanibalistyczny. Wystarczy zatem, że zamknę oczy, a świat mnie unicestwia? Nie jest tak u Herberta, ale trochę jednak tak jest. Zaczyna się więc dialog dwóch tekstów, w trakcie którego świadoma próba wejścia w siebie, zgłębienia sensu własnego istnienia i własnego losu zostaje pokazana również jako pewne ryzyko albo jako próba ucieczki od nieprzyjaznego świata doświadczenia.

Rozpoznanie własnego głosu w głosie dochodzącym z daleka jest w tekście Valles procesem przeprowadzonym wyraziściej niż u Herberta. Zawdzięczamy to przede wszystkim wyborowi innego profilowania: najpierw jest świadomość dali i nierozpoznanego głosu – „*a far-off voice*”, dopiero potem następuje jego identyfikacja. Tłumaczka konsekwentnie podkreśla więc moc „głuchego dzwonu”, podczas gdy fraza „i głos mój własny głos” nie wprowadza zagadki. Wydaje się, że poprzez równoległość z „krokiem moim” („krok mój – głos mój”) nadawca podkreśla oddalenie własnego głosu – „mój: mój własny” podpowiada nam dwuznaczność składniowa wersu.

Również „ślepe zwierzę dotyk”, które po angielsku zyskuje zaimek wskazujący *that*, zmienia swój charakter. Choć wspaniałe metaforyczne rozpoznanie istoty dotyku – czucia! – nie zostaje zgubione, jednak *touch* zostaje zdefiniowane poprzez *that blind animal*, czyli staje się oczywistością, prawie wskazane palcem. Tu znów tłumaczka trzyma się konsekwentnie swojej linii interpretacyjnej: jak w poprzednich strofach, nadawca nie tyle przeżywa, ile wskazuje na poszczególne aspekty metamorfozy/medytacji. To wskazanie czy opis dochodzenia do białego kamienia jest także podtrzymane w operowaniu czasem gramatycznym. Tłumaczka rezygnuje z procesualności doświadczenia na rzecz opisu wszelkich jego cech poza czasem: użyty *Present Simple* jest właśnie taką „bezczasową” strukturą, która mówi o tym, co dzieje się zawsze, zazwyczaj, często – profiluje zatem pewność wiedzy nadawcy.

Wszystko zaczyna się więc na początku, w pierwszym wersie: jeden tekst zaprasza do doświadczenia, drugi tekst to doświadczenie demonstruje. Oba razem wytwarzają pomiędzy sobą takie specyficzne pole zmiennego napięcia pomiędzy subiektywną a obiektywną relacją nadawcy z odbiorcą; możliwością i niemożliwością jednocześnie. Ale to właśnie jest istotą odkrycia (odkrycia się) spełnianego w tym wierszu, który traktuje o rzeczach niemożliwych do przekazania, ale koniecznych do przeżycia: „wtedy rośnie we mnie / nie strach nie miłość / ale biały kamień”.

Czym jest ten biały kamień Herberta? Przede wszystkim jest białym kamieniem – obojętną pełnią; przedmiotem samym w sobie, prostym, zamkniętym, nieujawnia-

jącym swej istoty, choć nadawca wie, że jest on „głębszy niż ziemi krew bujniejszy niż drzewo”. Najbardziej niepokojąca jest „pełnia” – doskonała krągłość, absolutna kompletność; w pełni jest wypełnienie („wypełniło się”) i spełnienie; w pełni nie ma niepewności, bo nie ma ułamkowości; pełnia jest więc nie tylko stanem, ale i wiedzą. Jako absolutna szczelność pełności jest obojętna.

Powtórzy to Herbert jeszcze raz w wierszu *Kamyk* w tomiku *Studium przedmiotu*:

Kamyk jest stworzeniem  
Doskonałym

Równy samemu sobie  
Pilnujący swoich granic

Wypełniony dokładnie  
Kamiennym sensem

Rozpoznamy tu „obojętną pełnię” białego kamienia. Ta pełnia stanowi największe wyzwanie i największą zagadkę bytu. Doskonale wypełniona sama sobą jest większa i bujniejsza niż wszystko.

Czy Alissa Valles potrafiła zachować Herbertową tajemnicę białego kamienia – obojętnej pełni? Innymi słowy, czy wstępując w siebie, nadawca/odbiorca odkrywa to wszystko, co biały kamień może symbolizować? Czy jej *Kamyk* to też *Biały kamień*? *The white stone* jest określony po angielsku jako *an indifferent plenitude*. *Plenitude* to pełność, stan napełnienia, kompletność, mnogość, obfitość. Do sensu polskiej pełni angielskie słowo dodaje dwie ostatnie cechy: biały kamień to pełnia, obfitość samego siebie, ale nie obejmuje pełni jako wypełnienia czy spełnienia. Angielski kamyk – *pebble* – jest *filled exactly with a pebbly meaning*. Niestety, *plenitude* i *filled* nie wchodzą w kontakt z sobą tak bezpośrednio; nie przylegają słowem, jak u Herberta „pełnia” i „wypełniony dokładnie”. Tak jak nie wchodzą w dialog te dwie angielskie wersje Herbertowskich wierszy. *Stone* i *pebble* stoją w dużo większej odległości od siebie niż polski kamień i kamyk.

Wracając do *Białego kamienia: plenitude* – „obfitość” białego kamienia w tekście angielskim każe nam jeszcze raz pomyśleć o obojętnej pełni białego kamienia. O specyficznej obojętności śmierci. O śmierci jako wypełnieniu, dopełnieniu; o śmierci jako momencie, do którego mamy swoją obfitość donieść. Jak zwykle u Herberta, czytelnikowi zostaje zadany trzeźwiący cios mocnej ironii. Bo co natychmiast dyktuje nam wyobraźnia? Kamień nagrobny z płaskorzeźbą odbijającą istotę człowieka...

więc to tak się spełnia  
los co rysuje nas na lustrze płaskorzeźby  
widzę zakłęsłą twarz wypukłą pierś i głuche muszle kolan  
stopy zadarte wiązkę suchych palców

Czy to jest istota śmierci, sens białego kamienia, jego obfitości, pełni? Ograniczenie wyobraźni ludzkiej to jeden ze stałych motywów Herberta i powód, dla którego broni się przed popuszczeniem jej cugli. Wystarczy zamknąć oczy, aby się przekonać, jak ograniczone jest nasze pojmowanie. Zagadka białego kamienia nie

da się rozwiązać; może być tylko doświadczana, jak tajemnica, która kryje się za oksymoronem obojętnej pełni. Próba zrozumienia uruchamia wyobrażenie, a więc zobaczenie (gdzie te zamknięte oczy?) kamiennego nagrobka, jakże dalekiego od jakiegokolwiek pełni – istoty prawdy.

Nagrobek jako fałszywe wyobrażenie/zrozumienie białego kamienia wprowadza w tekście angielskim podobną ironię:

*so this is how it fulfills itself  
fate that draws us on the mirror of a stone carving*

Drobne zmiany, które wprowadza tłumaczka (*chipped feet* zamiast „stopy zadarte”; *wreath* zamiast „wiązki”<sup>1</sup>), nie stanowią tutaj jakiegos poważnego sprzeniewierzenia się tekstowi Herberta, choć zmieniają go w sposób oczywisty. Pustka kamiennego wyobrażenia oraz białość kamienia przezierają przez angielskie wersy i zawierają esencję Herbertowego zmagania się ze słowem i wyobraźnią. „Biały kamień / *white stone*” pozostaje „głębszy i bujniejszy” (*deeper and more luscious*) niż „ziemi krew i drzewo” (*earth’s blood and a tree*).

Podobnie jak w *Kołatce* czy w *Pudełku zwanym wyobraźnią*, wyobraźnia prowadzi na manowce poetyckie: „zielony dzwon drzewa”, „niebieski dzwon wody” (*the green bell of a tree, the blue bell of water*<sup>2</sup>), „miasto z jedną wieżą szczerbatym murem domkami żółtymi jak kostki do gry” (*a city with one tower a leaning wall yellow houses like playing dice* – tłum. A.V.) są zaprzeczeniem próby dotarcia do zrozumienia, próby osiągnięcia stanu epifanii przełożonego na słowo. „Najpiękniejszy jest przedmiot, którego nie ma” (*The most beautiful is the object which does not exist* – tłum. A.V.), bo tylko taki można eksplorować słowem bez ograniczeń ułomnej – bo widzącej – wyobraźni. Tak ważna jest więc u Herberta biel: brak kolorów i jednocześnie absolutna pełnia kolorów – wszystkie kolory razem<sup>3</sup>. Kamień musi być biały, tak jak śnieg w *Pudełku zwanym wyobraźnią*:

teraz  
zamknij oczy  
spadnie śnieg  
zgasi  
zielone płomyki drzew  
wieżę czerwoną

*now  
close your eyes  
snow will fall*

<sup>1</sup> Podejrzewam tu błędne odczytanie sensu polskich słów: „zadarte” to nie „zarte” (więc ewentualnie *chipped*, bo mówimy o kamiennych stopach rzeźby nagrobnej); „wiązki” w żadnym wypadku nie mogą być „wiązanką” czy „wieńcem” na grobie, bo chodzi o palce rzeźbionej ręki.

<sup>2</sup> Tłumaczenie Czesława Miłosza i Petera Dale’a Scotta, Zbigniew Herbert, *The Collected Poems 1956–1998* (2007: 78).

<sup>3</sup> Porównaj uwagi Stanisława Barańczaka na temat znaczenia bieli (Barańczak 1994: 84–88); patrz też interpretacje bieli u Herberta w książce Ewy Badydy (2008: 66–95).

*it will snuff out  
tree's green flames  
and the red tower*

I jak w białym kamieniu, kiedy

znów krzyczą oczy [...]  
łykamy obrazy wypełniamy pustkę

głosem, uszami, rękami, całym ciałem, które skrywa w sobie głęboko biały kamień w postaci ziarnka piasku. Najmniejszej postaci kamienia.

w muszlę nozdrzy wpływa  
okręt wiozący aromaty Indii  
i zakwitają tęcze od nieba do oczu.

U Alissy Valles *eyes shriek*. Użyty czasownik intensyfikuje znaczenie, przesuwając je w kierunku krzyku o ostrym, nieprzyjemnym brzmieniu (takim, jak na przykład krzyk sowy) – w każdym razie czytelnik anglojęzyczny tak mógłby to „usłyszeć”. Ten wrzask raczej niż krzyk sugeruje negatywny stosunek nadawcy do rzeczywistości zewnętrznej, podczas gdy nadawca Herberta jest dużo bardziej zdystansowany, spokojniej przyjmuje powrót do świata zmysłów.

W rezultacie w tekście angielskim wszystko to, co wypełnia oczy, uszy i nozdrza – wszystkie te zapachy i kolory – nabiera mocnego wydźwięku negatywnego. Odrzucenie świata zmysłów, a co za tym idzie, również świata wyobraźni (i poezji posługującej się „kolorową” wyobraźnią) jest bardziej kategoryczne. Znakomicie współbrzmi to z frazą otwierającą i zamykającą wiersz po angielsku:

*wait white stone  
I'll just close my eyes.*

Ten nadawca nie tylko demonstruje swoje doświadczenie „chwytania prawdy”, ale także pewność, że może to zrobić w każdej chwili.

Między nadawcą Herberta a nadawcą Valles istnieje różnica i przesunięcie sensów, które pozwalają nam dostrzec wyraziściej głębką ironię Herbertowej propozycji. Pewność, że można zgłębić biały kamień, jest i nie jest wpisana w wiersz; przekonanie, że prawda jest zamknięta w szczelnej pełni i bieli, nie jest przekonaniem, ale procesem nieustannego testowania. Nadawca Herberta próbuje, usiłuje, powraca i jednocześnie zaprasza do tego wysiłku. Nadawca Valles demonstruje to, co usiłuje osiągnąć, i wierzy, że można tego dokonać. Nadawca Herberta ma jednak głębokie wątpliwości, czy można „zamknąć oczy”, czego przykładem jest kamień zamieniony w nagrobek. Nadawca Valles dziwi się, że tym razem to tylko rzeźba nagrobna i na nienawistny wrzask oczu postanawia zamknąć oczy raz jeszcze.

Nadawca Herberta zdaje się tłumaczyć nam (i nadawcy Valles), że nasze ludzkie zmaganie się z prawdą jest nieuniknione, ale i nieskuteczne. Nadawca Valles zdaje się pokazywać nam (i nadawcy Herberta), że w każdej postawie ironicznej tkwi sedno niewzruszonej postawy, że „pewność na którą czekamy zarzuci kotwicę”.

## Bibliografia

- Badyda E. (2008), *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Barańczak S. (1994), *Uciekinier z Utopii*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław.
- Herbert Z. (1998), *Poezje*, wydanie drugie poszerzone, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Herbert Z. (2007), *The Collected Poems 1956–1998*, tłum. i red. A. Valles, wstęp A. Zagajewski, Ecco (Harper Collins), Nowy Jork.
- Kwiatkowski J. (1998), *Imiona prostoty* [w:] wyb. i wstęp A. Franaszek, *Poznanwanie Herberta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 36–48.