

Piotr Kilanowski

O tym, co można ujrzeć po drugiej stronie lustra, czyli garść refleksji o odbiciach, tłumaczeniach i wierszach

Postscriptum Polonistyczne nr 1(21), 113-138

2018

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PIOTR KILANOWSKI
Universidade Federal do Paraná
Kurytyba

O tym, co można ujrzeć po drugiej stronie lustra, czyli garść refleksji o odbiciach, tłumaczeniach i wierszach

What can be found on the other side of the mirror.

On reflections, translations and poems

Abstract: Referring to the symbols and myths connected with a mirror, the author of this essay presents Polish translations of Brazilian and Uruguayan poetry and Brazilian translations of Polish poetry. Selected poems that refer to the mirror inspire multicultural reflection on the translation process, the meaning of the poetry and human condition.

Keywords: poetry, translation, mirror reflection, mirror

To jak spojrzeć w lustro: spoglądają na siebie kształt i jego odbicie. Ty nie jesteś odbiciem, ale odbicie jest tobą¹.

z Hôkyô Zanmai (*Pieśń o drogocennym zwierciadle Samadhi*) T o z a n R y o k a i (807–869)

Tłumaczenie poezji jest wyzwaniem jedynym w swoim rodzaju. Próba odtworzenia i jednocześnie stworzenia na nowo czegoś (myśli? uczucia? żartu? muzyki?) wyrażonego za pomocą języka, choć często w geście przekroczenia komunikacji językowej, jakim jest poezja, musi być jak to, co po drugiej stronie lustra w koanie zen. Wiersz odbijający się w lustrze tłumaczenia nie może być nim samym, ale jednocześnie odbicie musi nim być. Niniejsze zaproszenie do rozmyślań na temat poezji i jej tłumaczeń jest niejako odbiciem doświadczeń tłumacza. Te refleksje i spekulacje na temat przekładu chciałbym okrasić tłumaczeniami wierszy z dwóch stron lustra oceanu. Jako że

¹ Wszystkie tłumaczenia w tym tekście, jeżeli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa.

dzięki inicjatywom Profesor Jolanty Tambor zostało udowodnione, że „Poezja buduje mosty”², niech te wiersze i ich przekłady będą kolejnymi próbami konstrukcji mostów ponad taflą Atlantyku i ponad oceanami różnic i podobieństw dzielących i łączących Polskę i Brazylię.

Przekładając, głównie poezję, tak na język ojczysty – polski, jak i na język, w którym żyję od prawie trzydziestu lat – brazylijski portugalski, często staję przed lustrem obu języków, próbując znaleźć w nich odpowiednie odzwierciedlenie dla tego, co widziane, odczuwane i wyrażane w nich obu. Ciągłe życie w dwóch językach jednocześnie może nie jest najprostszym z doświadczeń, ale pogłębianie go za pomocą przekładów jest niewątpliwie przeżyciem fascynującym. Stanowi nieustanne przeglądanie się i odbijanie tego, co próbuje się wyrazić w jednym języku, w zwierciadle drugiego języka.

Pisząc o poezji Leśmiana, Ireneusz Opacki stwierdził: „Lustro zostało uznane za świadomość poznającą, za świadomość przyswajającą sobie cechy przedmiotu odbijanego. Można powiedzieć – w lustrze dochodzi on sam do stanu świadomości” (Opacki 1979, 54). Kiedy odbijamy się w lustrze języka, który nie jest do końca naszym, w lustrze kultury, własnej lub obcej, w lustrze tłumaczenia wreszcie, nasza świadomość, tak dotycząca tożsamości, jak i inności, zwiększa się za każdym razem. Użycie języka staje się zatem bardziej świadome. Fenomeny kultury własnej odbite w perspektywie kultury, która jeszcze jest i już nie jest obca, zyskują na dziwności i mogą stawać się bardziej fascynujące lub, wręcz przeciwnie, bardziej odpychające. To samo dzieje się z obcą kulturą odbijającą się w tej, w której dane nam było wzrastać. Pewne elementy są przyswajane natychmiast, inne nie będą przyswojone nigdy. Z czasem zdajemy sobie sprawę, że dana nam została jedyna w swoim rodzaju szansa, która może być błogosławieństwem i przekleństwem: życie bardziej świadome, bo odbijające się w różnych zwierciadłach i zmuszające do wyboru pomiędzy zrozumieniem a odrzuceniem, między przyswojeniem i adaptacją a wyobcowaniem.

Niebezpieczeństwem takiej szansy jest to, że któryś z kawalków zwierciadła może utkwąć w oku, zmrozić serce i kazać układać z odłamków lodu słowo *wieczność*, jak robił to Kaj w pałacu Królowej Śniegu. Zresztą praca tłumacza przypomina pracę Kaja: jak on składa mozolnie słówka, chcąc dojść do doskonałości. A ta osiągnięta być nie może. Jeżeli tłumacz – Kaj, mający wciąż w oku fragment własnego odbicia, nie będzie w stanie zrozu-

² Chodzi mi oczywiście o projekt „Poezja buduje mosty – Polska, Brazylia”. Więcej na ten temat można znaleźć: <http://www.sjtkp.us.edu.pl/pl/projekty/poezja-buduje-mosty-polska-brazylia/> [dostęp: 12.12.2017].

mieć, że to jedynie fragment zwierciadła, przyjmie postawę kolonizatorską, widząc wszystko wokół poprzez pryzmat własnej kultury, własnego języka, własnej osoby. Ów odłamek lustra – metafora egoizmu i nieumiejętności zobaczenia czegokolwiek poza swoim odbiciem – może być zgubny i zatruwający. Może też służyć do tworzenia ciągłych porównań pomiędzy własnym odbiciem a rzeczywistością i wtedy staje się źródłem świadomości.

Dojrzałość tłumacza jednak to wiedza, że przekład doskonały nie istnieje, że tłumaczenie to zawsze sukces i porażka jednocześnie. Kiedy udaje mu się uzyskać dystans do swej pracy, tłumacz wyzwała się z pałacu Królowej Śniegu i pojmuję, że układanie słowa *wieczność* z odłamków lodu to jedynie zabawa, a nie rzeczywistość. Wtedy już wie, że odłamek zwierciadła w oku daje mu wybór pomiędzy arogancką pewnością siebie a zagłębianiem się w wątpliwość, w odbicie, czyli ciągle ćwiczenie i powiększanie świadomości. I jako że mówimy o tłumaczeniu poezji, należy przypomnieć, że świadomość, o której mowa, mimo że zawiera się w słowach, ma za cel stałe przekraczanie ograniczeń nakładanych przez niemożność pełnej komunikacji za pomocą języka. Dzięki praktyce tłumacza odłamek zatrutego zwierciadła można przemienić w empatię i współczucie, kształtujące się poprzez ciągle uaktywnianie neuronów lustrzanych, odpowiedzialnych za imitację. Z kolei ci, którzy nie potrafią ujrzeć własnego odbicia w drugiej kulturze, bo przeszkadza im w tym odłamek zwierciadła w oku, też mają swoje mityczne odpowiedniki, różnorakie upiory, które nie odbijają się w lustrach.

Z punktu widzenia przekładu odłamek lustra w oku tłumacza to z jednej strony zbytne przywiązanie do doskonałości intelektualnej tłumaczenia, a z drugiej brak empatii, zapatrzenie w jedną wersję, nieumiejętność przeprowadzenia wielorakich interpretacji koniecznych dla pełnego oddania wieloznaczności, zawsze w poezji obecnych. Dla mnie sposobem na pracę nad tym odłamkiem jest współdziałanie z wieloma osobami wychowanymi w kulturze i języku przekładu. Ich reakcje, sugestie, poprawki powodują, że z jednej strony po trzydziestu latach życia w języku i kulturze dalej się ich uczę, z drugiej zaś pomagają w powstaniu tekstu, który dba nie tylko o wierność odbicia oryginału w tłumaczeniu, ale też o wierność odbicia przekładu w jego języku i kulturze. Moim zdaniem tłumaczenie idealne to takie, przy którym współpracują rodzimi użytkownicy języka oryginału i języka przekładu, dbając o prawa obu języków. Jako że większość moich tłumaczeń próbuje przybliżyć poezję polską czytelnikom mojej drugiej ojczyzny, zawsze będą one potrzebowały odbiorców, którzy pomogą mi uświadomić sobie, jakie jeszcze błędy popełniam i co można w danym przekładzie ulepszyć. Osoba, z którą

najczęściej współpracuję, jest Eneida Favre, pierwsza absolwentka kurytybskiej polonistyki. Współpraca jest obustronna – miałem zaszczyt występować w roli sugerującego czytelnika przekładów jej autorstwa już opublikowanych (*Solaris* Stanisława Lema) czy też tych, dla których szukamy wciąż wydawcy (fragmenty *Lubiwna* Michała Witkowskiego, opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego czy esejów Adama Zagajewskiego). Eneida, ze swej strony, czytała i poprawiała moje tłumaczenia wierszy Jerzego Ficowskiego, Zbigniewa Herberta, Anny Świrszczyńskiej, Czesława Miłosza, Aleksandra Wata, Wisławy Szymborskiej, Jacka Kaczmarskiego i innych poetów, których utwory oczekują na publikację w książkach bądź czasopismach. Wszystkie przekłady na wariant brazylijski języka portugalskiego zamieszczone w tym tekście były przez nią poprawiane.

Odbicie w oku drugiej osoby, odbicie, w którym przeglądają się wzajemnie oczy-zwierciadła duszy, to chyba najlepsza metafora ideału, do którego powinien dążyć tłumacz, mając jednocześnie świadomość, że sytuacja idealna to meta-, a nie rzeczywistość. Tłumacz poezji to ten, który, jak Herbert, postuluje, aby żałować róż w obliczu wiecznie płonących dookoła nas lasów. Czasem pożoga wojny niszczy wszystko, czasem niezauważalny pożar codzienności niszczy sens i poezję życia. Zanim spojrzymy na poetów przeglądających się w lustrach, popatrzmy na ideał odbicia, w którym patrzą na siebie dwa zwierciadła, a nie ich odłamki.

DWIE KROPLE

Lasy płonęły –
 a oni
 na szycach splatali ręce
 jak bukiety róż

ludzie zbiegali do schronów –
 on mówił że żona ma włosy
 w których się można ukryć

okryci jednym kocem
 szeptali słowa bezwstydnego
 litanię zakochanych

Gdy było bardzo źle
 skakali w oczy naprzeciw
 i zamykali je mocno

tak mocno że nie poczuli ognia
który dochodził do rzęs

do końca byli mężni
do końca byli wierni
do końca byli podobni
jak dwie krople

zatrzymane na skraju twarzy
(Herbert 2016, 22–23)

DUAS GOTAS

Os bosques ardiam –
mas eles
nos pescocoş trançavam as mãos
como buquês de rosas
as pessoas corriam para os abrigos –
ele dizia que a esposa tinha cabelos
nos quais era possível se esconder

debaixo de um só cobertor
sussurravam palavras despudoradas
a ladainha dos enamorados

Quando estava muito ruim
saltavam para dentro dos olhos em frente
e os fechavam com força

com tanta força que não sentiram o fogo
chegando às sobrancelhas

até o fim foram corajosos
até o fim foram fiéis
até o fim foram semelhantes
como duas gotas
paradas na borda do rosto

Tłumaczenie to skok w oczy drugiej osoby, drugiego języka, drugiej kultury. Zamiast skakać sobie do oczu, pozwala na to, aby poprzez rozpuszczenie się w odbiciu przekład był jak bohaterowie wiersza Herberta: mężny, wierny i podobny jak dwie krople. Doskonale odbicie, które przekształca się w to, co odzwierciedla, to nieosiągalny ideał przekładu, ale dobrze mieć taki ideał, żeby służył za horyzont, do którego się zdąża, lub za odłamek lustra w oku, który każe się doskonalić.

Spójrzmy na kilka problemów związanych z tym przekładem. W przygotowywanym wydaniu książkowym obecność odwróconego cytatu ze Słowackiego jest zaznaczona przypisem – niestety jest to jedyny sposób, aby brazylijskiemu czytelnikowi uświadomić pokrewieństwo między tym wierszem a *Lilla Weneda*. Innym sposobem mogłoby być zastosowanie wersu Słowackiego jako motta, jak zrobili to w swym przekładzie Czesław Miłosz i Peter Dale Scott. Do niewątpliwych strat tłumaczenia należy zaliczyć to, że nie istnieją po portugalsku frazeologizmy, które pozwoliłyby na pełne oddanie w tym wierszu echa polskiego *podobni do siebie jak dwie krople wody*, ale z drugiej strony często (i tu także, mam nadzieję) tak jest, że utarty zwrot w jednym języku to oryginalna i odczytywalna metafora w drugim. Nie udało mi się również oddać w przekładzie frazeologizmów sugerowanych przez linię „skakali w oczy naprzeciw”: *skakać sobie do oczu*, *skoczyć komuś do gardła*, *skoczyć za kims w ogień*. Odpowiadające im frazeologizmy w języku portugalskim nie obracają się wokół jednego czasownika *skakać* (*saltar*, *pular*). Istnieją zwroty *só faltaram arrancar os olhos um do outro* ‘prawie wylucili sobie oczy’, *pular na garganta* ‘skakać do gardła’ lub *pular no pescoço* ‘skoczyć do szyi’. Frazeologizmy odpowiadające idiomowi *skoczyć za kims w ogień* nie mają związku ani z ogniem, ani ze skakaniem i są synonimami innych polskich zwrotów: *dar a vida pelo outro* ‘oddać za kogoś życie’ i *ser capaz de fazer qualquer coisa pelo outro* ‘zrobić dla kogoś wszystko’. Jak widać, zwierciadło przekładu jest – jak język – niedoskonałym odbiciem rzeczywistości.

Lustro tłumaczenia, podobnie jak prawdziwe lustro, przed którymi stają poetki i poeci, może powodować mieszane uczucia. Z reguły to, co zaobserwowane po drugiej stronie zwierciadła, spotyka się jednocześnie z niezgodą na utożsamienie z odbiciem i ostateczną kapitulacją przed nim. W wypadku tłumaczenia pytania pozostają podobne do tych stawianych przed lustrem: czy ono wiernie odbija to, czym jestem? Wraz z pytaniami i naturalnym niezadowoleniem z rezultatu pojawia się również typowa dla obserwacji odbicia chęć upiększania. Często tłumacz, niezadowolony z efektu wiernego refleksu, odkrywa w sobie żylkę wizażysty i nakłada odpowiedni makijaż. I znowu, jak u stylistów, makijaż może służyć do upiększenia odbicia lub do upodobnienia go do jakiegoś wyobrażenia tego, czym jest oryginał. A czasem do obu rzeczy naraz.

Brazylijska poetka Cecília Meireles (1901–1964) była jedną z największych literatek języka portugalskiego. Jej dzieło, charakteryzujące się eklektycznym połączeniem elementów metafizycznych, pozostaje do dziś jednym z najważniejszych i najbardziej lirycznych przykładów poezji brazylijskiej. Wier-

sze, osobiste i uniwersalne zarazem, naznaczone są jednocześnie melodyką i wirtuozerią słowa. Paulo Mendes Campos (1922–1991) tak pisał we wstępie do wyboru jej wierszy:

Nie istnieje poeta nowoczesny w języku portugalskim, który byłby bardziej harmonijny niż Cecília Meireles. (...) Z pewnością powtarza ona wiele ze swych tematów, ale właśnie to nas oszalamia: wirtuozerią jej geniuszu było przeżywać ponownie i wielokrotnie spotkanie z tymi samymi przedmiotami. Być może jej sztuka poetycka, nigdy niewyjawiona, leży w owej ciągłej otwartości ducha wobec tej samej róży, tej samej nocy, tego samego stworzenia (Campos 1996, 7).

Spójrzmy, jaki efekt ma spotkanie poetki z jej lustrzanym odbiciem, stworzeniem zawsze innym i zawsze tym samym:

RETRATO

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calma, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas,
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança
tão simples, tão certa, tão fácil
– em que espelho ficou perdida
a minha face?

(Meireles 1996, 63–64)

PORTRET

Nie miałam tej twarzy dzisiejszej
tak spokojnej, tak wychudłej, smutnej takiej,
ani tych oczu tak pustych,
ani ust piałunowatych.

Nie miałam tych rąk tak bezsilnych,
tak zimnych, martwych, nieruchomych,
ani serca nie miałam takiego,
którego nie pokazuje się nikomu.

Zmiana przyszła niezauważona,
 taka pewna, taka łatwa, taka zwykła
 – w którym lustrze ta twarz moja
 zgubiona znikła?

Po drugiej stronie lustra wiersz zyskuje pewne elementy, których nie miał w oryginale. Być może cierpi na tym jego zjawiskowa prostota, ale dzięki makijażowi elementów dodanych w jakiś sposób oddana jest melodyjność oryginału znaczone asonansami kończącymi parzyste wiersze i transliteracjami („magro – amargo”; „mortas – mostra” i „fácil – face”). Tych ostatnich nie udało mi się niestety odtworzyć. W wersji początkowej tłumacz-wizażysta brał górę nad tym, który stawia sobie za zadanie stworzenie wierne odbicia i zamiast „oczu tak pustych” były „oczy jak pustyne piaski”. Zamiast „ust piolunowatych” były „usta goryczą piolunowate” lub „gorzko piolunowate”, co klóciło się z oryginałem, gdzie mamy jedynie „lábio amargo” (czyli dosłownie ‘gorzką wargę’). Ostateczne odrzucenie tych opcji było spowodowane tak próbą zachowania prostoty, która jest siłą tego wiersza, jak i potrzebą zachowania jego melodyjności. Jedynym zwycięstwem makijażu była konieczna dla zachowania rymu zamiana „gorzkiej wargi” na bardziej wyszukane „usta piolunowate”.

Kolejną kwestią, o której warto wspomnieć, mówiąc o tym wierszu, jest zakończenie drugiej strofy. W oryginale autorka używa zwrotu, który pomimo swej pozornej przejrzystości jest dwuznaczny „coração / que nem se mostra” w znaczeniu dosłownym: ‘serce / które nawet się nie obnaża, nie odsłania, nie pokazuje’, ale czytelnik portugalski natychmiast skojarzy tę frazę ze zwrotem *mostrar coração* ‘okazać serce’. Moja próba zachowania obu tych znaczeń zasada się na wyborze czasownika *pokazywać*, który może się skojarzyć z *okazywać*, zwłaszcza mając w sąsiedztwie słowo *serce*, i dodania do niego precyzującego dopełnienia *nikomu*.

Poetka spotyka w lustrze samą siebie, która nie jest tą, z którą wewnątrz siebie się identyfikuje. Przemijanie, jako prawda pokazana po drugiej stronie lustra, zmiana niechciana i nieunikniona, jest myślą przewodnią wiersza. Konflikt pomiędzy naturą a kulturą, duszą a ciałem, obecny również w tym wierszu, jest głównym tematem kolejnego odbicia w zwierciadle tłumaczenia. Tym razem za przykład posłuży poeta bardziej znany w Polsce niż Cecília Meireles, pomimo że w Brazylii pewnie nigdy nie osiągnie sławy i popularności tej poetki. Zbigniew Herbert, bo o nim mowa, który sam zajmował się również tłumaczeniami, napisał wiersz o swoim bohaterze obserwującym w lustrze własną twarz. Co ciekawe, w wierszu *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją*

twarz można zaobserwować echa dwóch wierszy tłumaczonych przez poetę. Chodzi mi o utwór *Lustro* Sylwii Plath przedstawiający kobietę, którą lustro, podmiot liryczny wiersza, widzi zbliżającą się ku starości, tak jak bohaterka *Portretu* Cecílii Meireles. Nasuwa mi się też Herbertowskie tłumaczenie wiersza *Autoportret* autorstwa André Frénauda, który już w pierwszej linijce sugeruje wspólnotę przeżyć i rozważań pomiędzy podmiotem lirycznym a Panem Cogito: „smutny i tłusty oko nabrzmiałe mętną perłą / słowo obciążone mięsem dzikich zwierząt” (Frenaud 1968)³.

PAN COGITO OBSERWUJE W LUSTRZE SWOJĄ TWARZ

Kto pisał nasze twarze na pewno ospa
kaligraficznym piórem znacząc swoje „o”
lecz po kim mam podwójny podbródek
po jakim żarłoku gdy cała moja dusza
wzdycha do ascezy dlaczego oczy
osadzone tak blisko wszak to on nie ja
wypatrywał wśród chaszczы najazdu Wenedów
uszy zbyt odstające dwie muszle ze skóry
zapewne spadek po praszczurze który łowił echo
dudniącego pochodu mamutów przez stepy

³ Jako że przekład jest mało znany i nie znalazł się pomiędzy ostatnio przedrukowywanymi, pozwolę sobie przytoczyć całość wiersza:

AUTOPORETRET

Smutny i tłusty oko nabrzmiałe mętną perłą
słowo obciążone mięsem dzikich zwierząt
Włochaty jak gwiazda nieczysta
Szalony jak cielę pod malejącym księżycem
Dokładnie tak jak dobosz pochowany blisko
który bębni zatrzymuje się zaczyna na nowo
zielonkawy jak pleśń która przegryza ścianę
i uśmiecha się wtedy
Bez szacunku dla szczęścia
Bez miejsca godnego pozazdrosczenia
Uczciwy w swoich wrogich poczynaniach
niezgrabnie tocząc oczami i samogłoską „r”
w węglach dzieciństwa i we wszystkich innych
zaprzeczając sobie wolno podnosi się
człowiek niosący światło.

16 stycznia 1946

(z tomu „Poèmes de dessous le plancher”, 1949, tłum. z francuskiego Zbigniew Herbert).

czoło niezbyt wysokie myśli bardzo mało
 kobiety złoto ziemia nie dać się strącić z konia
 książkę myślał za nich a wiatr niósł po drogach
 darli palcami mury i nagle z wielkim krzykiem
 spadli w próżnię by powrócić we mnie

a przecież kupowałem w salonach sztuki
 pudry mikstury maście
 szminki na szlachetność
 przykładałem do oczu marmur zieleń Veronesa

Mozartem nacierałem uszy
 doskonalilem nozdrza wonią starych książek

przed lustrem twarz odziedziczoną
 worek gdzie fermentują dawne mięsa
 żądze i grzechy średniowieczne
 paleolityczny głód i strach

jablko upada przy jabloni
 w łańcuch gatunków spięte ciało

tak to przegrałem turniej z twarzą

(Herbert 2016, 74–75)

O SENHOR COGITO OBSERVA A SUA FACE NO ESPELHO

Quem escreveu os nossos rostos certamente a catapora
 com a pena caligráfica marcando o seu „o”
 mas de quem herdei o duplo queixo
 de que glutão quando toda a minha alma
 suspira à ascese por que os olhos
 plantados tão próximos se foi ele e não eu
 quem procurava no meio do matagal a invasão dos Vênedos
 as orelhas demasiadamente destacadas duas conchas de pele
 certamente legado de um avoengo que caçava o eco
 da estrondosa marcha dos mamutes pelas estepes

a testa não muito alta bem poucos pensamentos
 – mulheres ouro terra não se deixar derrubar do cavalo –
 um príncipe pensava por eles e o vento os carregava pelas estradas
 rasgavam as muralhas com os dedos e de repente com um grande grito
 caíam no vazio para voltarem em mim

mas eu comprava nos salões de arte
 pós misturas pomadas
 batons para o enobrecimento
 aplicava nos olhos o mármore o verde de Veronese

esfregava os ouvidos com Mozart
 aperfeiçoava as narinas com o odor de livros velhos

diante do espelho a face herdada
 saco no qual fermentam carnes antigas
 cobiças e pecados medievais
 fome e medo paleolíticos

o fruto cai perto da árvore
 o corpo preso numa corrente de espécies

foi assim que perdi o torneio com a face

Pan Cogito w pierwszym wierszu z tomu, który w tytule nosi jego imię i opowiada nam historię tego bohatera, robi krok w kierunku świadomości. Jego samoobserwacja w tafli zwierciadła ujawnia odbicie, z którym jakaś część jego osoby nie jest w stanie się zidentyfikować. Przegrany turniej z twarzą to konflikt pomiędzy naszą stroną naturalno-zwierzęcą i duchową. Pojedynek pomiędzy naturą a kulturą, który tutaj kończy się koniecznością uznania zwycięstwa natury, toczy się przez cały tomik, aż do zrozumienia, że to jednak kultura zwycięża, bo dzięki niej pojmujemy, nazywamy i przyswajamy naturę. Odbijając się w lustrze kultury i ideałów, Pan Cogito przeciwstawia się instynktom samozachowawczym panującym w Utyce i wybiera śmierć w postawie wyprostowanej (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*) w przedostatnim wierszu tomu, pozostawiając nam swoje pośmiertne *Przesłanie Pana Cogito*. Zwycięstwo naszego odbicia w zwierciadle kultury musi jednak być poprzedzone zwycięstwem naszego zwierzęcego odbicia w lustrze. Jeżeli go nie ujrzymy i nie uświadomimy sobie, kim jesteśmy i jakie wybory nam daje przynależność do gatunku zwierząt świadomych *homo sapiens*, nie będziemy w stanie nawet rozpocząć walki przeciw ograniczającemu nas odbiciu w lustrze rzeczywistości. Poezja i język są jednymi z pierwszych kroków na drodze do tego, aby dojrzeć swe odbicie w innym lustrze – w zwierciadle tradycji, mitów, kultury. Pan Cogito w lustrze widzi niemożność ucieczki od bycia zwierzęciem myślącym, ale jednak zwierzęciem. Zwierciadło wiersza pokazuje, że pierwszy krok *cogito*, nasze samouświadomienie poprzez obserwację odbicia zaświadcza o naszej podwójnej i złożonej naturze. Dlatego piszemy

poezję i literaturę, próbując tworzyć odbicie świata, wewnętrznego czy zewnętrznego, dlatego tłumaczymy wiersze. Od spojrzenia w lustro zaczyna się nasza próba interpretacji. „Lustereczko powiedz przecie, kto jest najpiękniejszy na świecie” pytamy, próbując zrozumieć, co mówi nam nasze odbicie, w poszukiwaniu ideału i z ciągłej potrzeby porównywania się z innymi po to, aby lepiej pojąć samego siebie. Ale spojrzenie to, nawet jeżeli prowadzi do świadomości, jest z reguły frustrujące.

Kolejny poeta, który ogląda się w lustrze, to kurytybańczyk polskiego pochodzenia, jeden z największych i najpopularniejszych współczesnych poetów brazylijskich, Paulo Leminski (1944–1989). Zbyt mało jeszcze znany w Polsce, aby wzbudzić zainteresowanie większych wydawnictw, w Brazylii bije rekordy popularności. Jego poezje zebrane *Poesia toda*, wydane przez bodaj największe brazylijskie wydawnictwo Companhia das Letras w 2013 roku, sprzedały się dotąd w ponad 130 tysiącach egzemplarzy, co jak na poezję w warunkach brazylijskich jest niespodziewanym dowodem na to, jak potrzebują jej nasze zabiegane czasy. W Polsce Leminski doczekał się do tej pory jednej książeczki wydanej przez Wydawnictwo Gnome w ograniczonym, już dawno wyczerpanym nakładzie. *Powróciło moje polskie serce*, zawierające wiersze w przekładach moich i Konrada Szcześniaka, zostało wydane dzięki zaangażowaniu Profesor Jolanty Tambor, specjalizującej się w konstrukcji mostów między kulturami, również za pomocą tworzywa tak ulotnego jak poezja. Książeczka doczekała się swego drugiego i poszerzonego wydania (również wyczerpanego), opublikowanego w Brazylii przez Casa da Cultura Polônia Brasil na potrzeby Polonii brazylijskiej, która chciała skonfrontować znane im wiersze poety z językiem przodków, zgodnie z omawianą tutaj potrzebą kontemplacji odbić.

acordei e me olhei no espelho
 ainda a tempo de ver
 meu sonho virar pesadelo
 (Leminski 2014, 344)

obudziłem się i przejrzałem się w lustrze
 jeszcze na czas żeby zobaczyć
 jak mój sen zmienia się w koszmar

Paulo Leminski, podobnie jak inni poeci widzący się w lustrze, doświadcza poczucia frustracji, obserwując swe odbicie. Wieloznaczność sugerowana przez nieskomplikowany pozornie i krótki wiersz pozwala myśleć o śnie jako

o odpoczynku, z którego budzimy się do koszmarnej codzienności, a może o śnie, który w rzeczywistości pozasennej staje się koszmarem, czy też o marzeniu, w którym chcieliśmy, żeby nasze życie ułożyło się inaczej. Nasza idealistyczna tożsamość jeszcze jest obecna w odbiciu, ale sposób, w jaki rozwinęło się życie, powoduje, że ślady marzenia tylko potęgują poczucie koszmaru. Czy to ślady upływającego czasu, jak u Cecílii Meireles? Czy też poczucie, że nie wygra się z determinantą biologiczną kondycji ludzkiej, jak u Herberta? A może po prostu zrozumienie żydowskiego porzekadła „człowiek planuje, a pan Bóg się śmieje”? Paulo Leminski żył krótko, ale bardzo intensywnie. Może ten wiersz z pośmiertnego tomiku *Ex-estranho* (*Ex-obcy*) wydane go w 1996 roku to stwierdzenie, że wyśnione życie poety zmieniło się w dramat, w którym nadmiar intensywności doprowadził do koszmaru, gdyż ciało nie było w stanie wytrzymać rytmu narzuconego przez marzenie?

Ciekawe w kontekście tych rozważań podejście do własnego odbicia prezentuje współczesny polski poeta Tomasz Różycki. We wspomnianym zbiorze wierszy *Litery*, wydany w 2016 roku przez wydawnictwo a5, pośród 99 wyjątkowych wierszy pod numerem 82 znajdujemy *Rysy*:

RYSY

A jeśli jednak jesteś – powiedz – czy nie żyjesz
czasem gdzieś we mnie? Jak grzyb, jak guz się rozwijasz,
gwiazdny pył, ciało obce, kosmiczny nowotwór,
z dnia na dzień, z roku na rok. Całe terytorium

opanujesz, przechwycisz, dokonasz przewrotu
pewnego świtu w zimie. I będziesz królował
w ciele już niepodzielnie za sprawą postępów
w operacji przemiany w swoje podobieństwo

to znaczy w nicość, prawda? Jeżeli tam jesteś,
jesteś wrogiem wewnętrznym, samym przeciwieństwem,
agentem, dywersantem i co noc mnie zjadasz
kęsek po kęsku, prawda? Czy to nie przypadek,

że co rano w lustrze widzę kolejne ślady
postępującej fikcji, rozpoznaję w twarzy
cudze rysy i kreski, zmarszczki dopisane
nie moim charakterem pisma obce zdanie.

(Różycki 2016, 98)

zwierciedlić świat, aby go sobie uświadomić. Proces przekładu, jak każda obserwacja odbicia, jest uświadamianiem sobie dogłębnie treści wiersza – tłumacz jest bodaj najwnikliwszym z czytelników. Jest to też uzmysławianie sobie ograniczeń, ale i nieskończonych niemal możliwości języka. Jeżeli po drugiej stronie lustra możemy spotkać potwora zamieszkującego w nas, to trzeba pamiętać, że może on być jednocześnie dżabersmokiem, dziaberlakiem, dżabroklapem, żabrolakiem, dziaberlakiem, dziwolękiem, a nawet żubrowołkiem⁴. Jedną z opcji poety i tłumacza jest niezgoda na ograniczenia narzucane przez język bądź przez oryginał. Oczywiście, próba odzwierciedlenia niemożliwego czasami prowadzi do powstawania potwornych przekładów. Mam cichą nadzieję, że podczas mojej aktywności translator-skiej udało mi się spłodzić niewiele takich potworków, ale niestety pewność może dać mi jedynie kolejne odbicie, tym razem odbicie efektów pracy tłumacza w oku czytelnika. Zresztą tak tłumaczenie, jak i pisanie wierszy można podsumować prozą poetycką zbyt mało jeszcze w Polsce znanego dziennikarza, historyka, reportera i poety urugwajskiego, Eduarda Galeana (1940–2015). Zarysowana w niej potrzeba znalezienia odbicia dla własnego rozczulenia we wzruszeniu drugiego człowieka jest, jak mówi tytuł, jedną z funkcji sztuki.

LA FUNCIÓN DEL ARTE 1

Diego no conocía la mar. El padre, Santiago Kovadloff, lo llevó
[a descubrirla.

Viajaron al sur.

Ella, la mar, estaba más allá de los altos médanos, esperando.
Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura.

Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando,
[pidió a su padre:

– ¡Ayúdame a mirar!

(Galeano 1989, 3)

⁴ Chodzi tu oczywiście o tłumaczenia nazwy *Jabberwock* pochodzącej z książki Lewisa Carrolla. Zestawienie tłumaczeń autorstwa Macieja Słomczyńskiego, Stanisława Barańczaka, Bogumily Kaniewskiej, Janusza Korwin-Mikkego, Roberta Stillera, Jolanty Kozak, Antoniego Marianowicza i Juliusza Wiktora Gomulickiego znalazłem na stronie: <http://home.agh.edu.pl/~szymon/jabberwocky.shtml> [dostęp: 6.09.2017].

FUNKCJA SZTUKI 1

Diego nigdy nie był nad morzem. Jego ojciec Santiago Kovadloff
zabrał go na wycieczkę, aby je odkrył.

Pojechali na południe.

Ono, to morze, było za wysokimi wydmami, czekało.

Kiedy chłopiec i jego ojciec wspięli się wreszcie na te wzgórza
z piasku, po długim spacerze, morze pojawiło się przed ich oczyma.

I taki był ogrom morza i taki jego blask, że chłopiec zaniemówił od
piękna. I kiedy w końcu był w stanie z siebie coś wydusić, drżąc
i jękając się poprosił swego ojca:

– Pomóż mi patrzeć!

Tłumaczenie zatem ma w sobie niewątpliwy komponent potrzeby podzielenia się wzruszeniem, znalezienia odbicia własnego rozrzewnienia najpierw w drugim języku, a potem w oczach drugiego człowieka – czytelnika. Jest prośbą i nakazem: „Pomóż mi patrzeć!”, podobnie jak poezja. Jednocześnie jednak zawsze będzie w nim, tak jak i w wierszu, element zdrady w stosunku do rzeczywistości, polegający na próbie stworzenia niedoskonałej kopii oryginału. A kopie, wobec niepowtarzalności oryginału czy rzeczywistości, zawsze będą niedoskonałe jako kopie i niepowtarzalne jako samoistne zjawiska.

W ramach tworzenia mostów między kulturami pozwolę sobie przytoczyć teraz jeden z mitów, które przywieźli ze sobą z Afryki do Brazylii czarni niewolnicy. Mity wszak to poezja – próba zaklęcia rzeczywistości i zawarcia jej w odbiciu metafory. Mity afrykańskie, synkretycznie wplecione w wierzenia brazylijskie, są dziś częścią wielobarwnego gobelinu kultur, jakim jest Brazylia, a zwierciadło Oxum jest atrybutem znanym wielu Brazylijkom. Z dwóch znanych mi mitów dotyczących tego zwierciadła afrobrazylijskiej bogini piękna, miłości i kobiecości przytoczę w całości jedynie jeden, umieszczony w książce Reginalda Prandiego, w której autor zapisuje mity opowiadające o *orixás*, bogach afrobrazylijskich, jak gdyby były one wierszami. Co ciekawe – oba mity o zwierciadle mówią o rywalizacji pomiędzy siostrami, które jednocześnie są dwiema żonami boga piorunów i sprawiedliwości, Xangô. Oxum, bogini wodospadów i wód słodkich, archetyp kobiety słodkiej i pięknej, która zwodzi i uwodzi, współzawodniczy z wojowniczką Iansã, znaną też jako Oiá, boginią wiatrów i burz, archetypem kobiecości niezależnej i wojowniczej. Siostrzane boginie rywalizują ze sobą nie tylko o względy Xangô, ale ścierają się ze sobą niejako naturalnie, reprezentując dwa różne archetypy kobiecości. W jednym z mitów Iansã w przystępie

zazdrości atakuje nagą Oxum, kąpiącą się w rzece jedynie ze swym nieodłącznym lusterkiem. Oxum zwycięża, używając zwierciadła. Łapie w nie promienie słońca, które oślepiają wojowniczą siostrę. W drugim z mitów odbicie również oślepia, lecz jest to inne odbicie i oślepia na inny sposób.

OXUM APARÁ TEM INVEJA DE OIÁ

Vivia Oxum no palácio de Ijimu.
Passava os dias no seu quarto olhando seus espelhos.
Eram conchas polidas
Onde apreciava sua imagem bela.
Um dia saiu Oxum do quarto e deixou a porta aberta.
Sua irmã Oiá entrou no aposento,
extasiou-se com aquele mundo de espelhos,
viu-se neles.
As conchas fizeram espantosa revelação a Oiá.
Ela era linda! A mais bela!
A mais bonita de todas as mulheres!
Oiá descobriu sua beleza nos espelhos de Oxum.
Oiá se encantou, mas também se assustou:
era ela mais bonita que Oxum, a Bela.
Tão feliz ficou que contou do seu achado
a todo mundo.
E Oxum Apará removeu amarga inveja,
já não era a mais bonita das mulheres.
Vingou-se.
Um dia foi à casa de Egungum e lhe roubou o espelho,
o espelho que só mostra a morte,
a imagem horrível de tudo o que é feio.
Pôs o espelho do Espectro no quarto de Oiá e esperou.
Oiá olhou no espelho e se desesperou.
Tentou fugir, impossível.
Estava presa com sua terrível imagem.
Correu pelo quarto em desespero.
Atirou-se no chão.
Bateu com a cabeça nas paredes.
Não logrou escapar nem do quarto
nem da visão tenebrosa da feiura.
Oiá enlouqueceu.
Oiá deixou este mundo.
Obatalá, que a tudo assistia, repreendeu Apará

e transformou Oiá em orixá.
 Decidiu que a imagem de Oiá nunca seria esquecida por Oxum.
 Obatalá condenou Apará a se vestir para sempre
 com as cores usadas por Oiá,
 levando nas joias e nas armas de guerreira
 o mesmo metal empregado pela irmã.

(Prandi 2001, 323–325)

OXUM APARÁ ZAZDROŚCI OIÁ

Mieszkała Oxum w pałacu Ijimu.
 Spędzała dni w swym pokoju patrząc w swoje lustra.
 Były to wypolerowane muszle,
 w których podziwiała obraz swej urody.
 Pewnego dnia Oxum wyszła ze swej komnaty, pozostawiając otwarte
 [drzwi.

Jej siostra Oiá weszła do pokoju,
 zachwyciła się ową nieskończonością luster,
 ujrzała się w nich.
 Muszle objawiły jej zdumiewającą wiadomość.
 Oiá była piękna! Najpiękniejsza!
 Najpiękniejsza ze wszystkich kobiet!
 Oiá odkryła swą urodę w lustrach Oxum.
 Była urzeczona, ale też przestraszona:
 była piękniejsza od Pięknej Oxum.
 Tak ją to uszczęśliwiło, że obwieściła o swym odkryciu całemu
 [światu.

A Oxum Apará dławila się od gorzkiej zazdrości,
 nie była już najpiękniejszą z kobiet.
 Zemściła się.
 Pewnego dnia udala się do chaty Egungum⁵ i ukradła mu lustro,
 lustro, które tylko pokazuje śmierć,
 straszny obraz wszystkiego co szpetne.
 Zostawiła lustro Upiora w komnacie Oiá czekając na rozwój
 [wydarzeń.
 Oiá spojrziała w lustro i przeraziła się.
 Próbowwała uciekać, ale było to niemożliwe.

⁵ Egungum, Egum lub Egun to duch przodka, duch zmarłego. Duchy przodków są ważnym elementem wierzeń afrobrazylijskich. Niektóre z religii bazują na kontakcie z tymi duchami, inne kontaktują się bezpośrednio z bogami *orixás*. Niektórzy z *orixás* są Egunami wy-niesionymi do pozycji bogów.

Była uwięziona ze swym straszliwym odbiciem.
 W rozpacz zaczęła biegać po pokoju.
 Rzuciła się na ziemię.
 Uderzała głową o ściany.
 Nie udało jej się uciec ani z komnaty,
 ani od wizji przerażającej brzydoty.
 Oiá oszalała.
 Oiá odeszła z tego świata.
 Obatalá⁶, który wszystko widział, zgnił Apará
 i przemienił Oiá w orixá.
 Postanowił, że Oxum nigdy nie zapomni obrazu Oiá.
 Obatalá skazał Apará na wieczne ubieranie się w kolory używane
 [przez Oiá,
 i noszenie w klejnotach i w uzbrojeniu wojowniczk
 tego samego metalu używanego przez siostrę.

Bogactwo obu przytoczonych mitów nie pozwala na ich dogłębną analizę w tym miejscu. Zauważmy więc tylko zapisany w nich konflikt pomiędzy dwiema koncepcjami kobiecości, które jednak przenikają się i uzupełniają wzajemnie – w jednym z nich archetyp łagodności za pomocą przebiegłości pokonuje archetyp wojowniczności, w drugim nawet uśmiercając wojowniczność, przebiegła łagodność jest zmuszona do włączenia jej w swą tożsamość. Odwracając porzekadło, można by rzec, że piękność złości szkodzi, warto jednak zauważyć, jaki rodzaj archetypu kobiecości promują owe mity.

Dla naszych rozważań ważne jest lustro Oxum. W pierwszym z mitów uświadamia nam, że odbicie może oślepić, tak jak potrafią nas porazić słowa odbijające jedynie rzeczywistość. Jeżeli z jednej strony doświadczenia XX wieku spowodowały, że utraciliśmy zaufanie do uwodzących słów wiodących ku zniszczeniu w imię ideałów, z drugiej strony widzimy, że bezbronni wobec nacierającej na nas jak Iansã rzeczywistości próbujemy, jak Oxum, bronić się tym, co mamy – zwierciadłem słów, na moment oślepiając rzeczywistość naszymi wierszami i ich tłumaczeniami. Pomimo że tak naprawdę oślepiamy tylko samych siebie, lusterko poezji jest naszą jedyną bronią przeciw przemijaniu, które widzimy w zwierciadle.

W drugim z mitów Oiá powtarza doświadczenia poetów przeglądających się w lustrze. Doznaje w nim dwóch objawień związanych z samoświadomo-

⁶ Obatalá lub Oxalá – *orixá* Stworzenia. Jest bogiem miłosierdzia (uważanym za najważniejszego spośród *orixás*) i stworzycielem człowieka.

ścią. Najpierw zachwyca się swym pięknem, a potem śmiertelnie przeraża ją wpisane w kondycję ludzką przemijanie. Oia odkrywa dwie wielkie prawdy ludzkości: piękno i śmierć. Jedną od drugiej dzieli tylko rodzaj zwierciadła, czyli rodzaj spojrzenia, które generuje odbicie. Pomiędzy lustrem entuzjazmu a lustrem realizmu Oia jest jak podmiot liryczny z wiersza *Niebo* Wisławy Szymborskiej: „Moje znaki szczególne / to zachwyt i rozpacz” (Szymborska 1997, 318).

Z punktu widzenia wiersza odbijającego się w zwierciadle przekładu, mit ten niejako pokazuje etapy pracy tłumacza. Najpierw jest spojrzenie wydobytujące piękno, które koniecznie chce być odzwierciedlone w lustrze tłumaczenia. Piękne odbicie, zachwycone samym sobą, jest jak pierwsza wersja przekładu, do której brak nam jeszcze krytycznego podejścia. Z czasem, następne odbicia wyjawiają mankamenty tego, co wydawało się tak piękne i rodzi się przeświadczenie, że oryginalny wiersz musi umrzeć, żeby mógł zostać nieśmiertelniony w innym języku. I tak też się staje. Powstaje inna wersja oryginału, czasem wiersz zupełnie nowy, niejako inspirowany przekładanym wierszem. Jak Oia, odchodząca z jednego świata, aby móc istnieć w innym, jest i nie jest tą samą postacią, tak i wiersz oraz jego tłumaczenie są i nie są jednocześnie tym samym. Przejście ze świata ludzi do świata bogów powoduje, że wieloznaczny człowiek uzyskuje określony charakter i traci część ludzkich sprzeczności i wieloznaczności. Czasem tak samo dzieje się z przekładem – przejście w świat innego języka upraszcza wieloznaczność oryginału i podkreśla te jego cechy, które tłumacz uznał za najważniejsze.

Jednym z najtrudniejszych w przekładzie poetów polskich jest dla mnie Jerzy Ficowski. Jego neologizmy składniowe, zabawa wieloznacznością języka, jego brzmieniami, fałszywymi etymologiami zmusza do wyjścia poza funkcję czysto komunikacyjną i do medytacji nad zjawiskiem mowy. Oryginalność Ficowskiego nie polega jedynie na głębokim zakorzenieniu w polszczyźnie, ale też na umiejętności niekonwencjonalnego spojrzenia. Niech przykładem tego będzie wiersz, w którym konfrontacja poety z lustrem przebiega w sposób zupełnie odmienny od tych dotychczas cytowanych.

WYJŚCIE Z LUSTRA

Lustro podglądające
mnie podejrzanego
jest powierzchowne
ma o mnie
nie najlepsze odbicie

A ja mam zamiary
lewe i prawe
górne i dolne
a ono trzyma mnie
w dybach prostokąta

pozłacanym pochlebstwem
w miąg mnie obleka
rokokuje
uzbraja gestem

Wychodzę z głębi
na mój brzeg
otrząsam się
z dwóch kropli
podobieństwa
idę na spotkanie
widoków niepowtarzalnych

Wylew luster wezbranych
depcze mi po piętach
i chelbie
cudzych oczu
wyrzuca na piach

(Ficowski 2014, 209)

A SAÍDA DO ESPELHO

O espelho que espia
a mim especulado
é superficial
e não é dos melhores
o reflexo que tem de mim

E eu cheio de intenções
esquerdas e direitas
altas e baixas
mas ele me prende
no tronco do retângulo

com lisonja dourada
me traja com caretas
rococoteia
arma com gestos

Saio das profundezas
 para a minha margem
 me recomponho
 sacudindo fora as gotas
 da semelhança refletida
 vou ao encontro
 das vistas irrepetíveis

A enchente dos espelhos transbordantes
 pisa nos meus calcanhares
 e as águas-vivas
 dos olhos alheios
 joga na areia

Przed wszystkim widzimy, że lustro zdobywa tutaj podmiotowość, z którą bohater wiersza postanawia walczyć, nie zgadzając się na ograniczenia, w których dyby odbicie próbuje go zakuć. „Wyjście z lustra”, czyli uwolnienie się od ograniczeń odbicia, widzianego tu również jako gombrowiczowska „gęba”, własnego obrazu narzucanego przez „cudze oczy”, które są w nas samych, to niejako poszerzenie własnej świadomości. Spotkanie z „widokami niepowtarzalnymi” możliwe jest jedynie po próbie otrząśnięcia się z tożsamości narzucanej wewnątrz i zewnątrz. Przypomnijmy cytaty z Ireneusza Opackiego: „Lustro zostało uznane za świadomość poznającą, za świadomość przyswajającą sobie cechy przedmiotu odbijanego. Można powiedzieć – w lustrze dochodzi on sam do stanu świadomości” (Opacki 1979, 54). To jedna ze stron lustra – Ficowski uświadamia nam drugą – uciekając od odbicia w lustrze, kontynuujemy ten proces. Odbicie umożliwia nam świadomość ograniczoną, otamowaną kształtem prostokąta; ucieczka od siebie podwojonego przez zwierciadlaną taflę otwiera na drzemiający w nas bezmiar możliwości. Odrzucając lustro, stajemy się niczym jeden z patronów literackich kultury zachodu, Odyseusz: *aner polytropos*, czyli człowiek o wielu możliwościach, albo Campbellowski „bohater o tysiącu twarzy”, podczas gdy nasze odbicie zamyka nas w ramach jednej z wielu postaci, którą jesteśmy. Stajemy się w nim jak bogowie – ograniczeni do określonego zestawu cech i możliwości. Ucieczka to początek odysei, która poprzez miriady transformacji może nas kiedyś doprowadzić do niedosiężnej dla ograniczonego bóstwa wewnętrznej Itaki. „Wyjście z lustra” to zrozumienie, że każdy z nas jest tajemnym poematem, jak Joyce’owski *Work in progress*⁷, sprzecznym z samym sobą i mieniącym się nieskończonością znaczeń. To

⁷ *Work in progress* to robocza nazwa poematu znanego jako *Finnegan’s wake*.

zrozumienie, że utożsamienie się z odbiciem ma efekty opisane w micie Oiá i jest bądź identyfikacją z iluzją, bądź z obliczem śmierci. A być może z obydwoma naraz, gdyż zastygnięcie w jakimkolwiek odbiciu jest iluzją i śmiercią jednocześnie.

W świecie tłumaczenia taka ucieczka od odbicia to przekład twórczy nazywany przez brazylijskiego tłumacza, poetę i teoretyka tłumaczenia, Harolda de Camposa (1929–2003), transkreacją. Według Camposa (2010, 100), inspirowanego przez Ezrę Pounda, dzieło sztuki składa się z elementów semantycznych i estetycznych. Wobec faktu, że tłumaczenie, jako takie, możliwe jest jedynie na planie informacji semantycznej i wobec trudności bądź niemożności przetłumaczenia informacji estetycznej, należy podjąć się translacji transkreacyjnej. Transkreacja to próba odtworzenia dzieła, która czyni tłumacza współtwórcą i zezwala mu na takie przetworzenie oryginału, aby pozostało ono jego odbiciem, stając się jednocześnie nowym, twórczym dziełem sztuki w języku tłumaczenia, próbującym oddać informację estetyczną oryginału, nawet jeżeli dzieje się to kosztem wierności semantycznej.

Nie sposób tłumaczyć Ficowskiego bez choćby odrobiny transkreacyjnej ucieczki od dokładnego odbicia w lustrze. Wobec bogactwa znaczeń, jakie poeta wydobywa z polszczyzny, jedyną możliwością zachowania wierności wobec jego sztuki jest odrobina niewierności. I tak słowo *podejrzany*, nie mogąc zostać zastąpione swym dosłownym odpowiednikiem (byłyby to trzy wyrazy: *suspeito*, *espreitado* i *espiado*), staje się *especulado* – słowo nawiązuje fonetycznie do wyrazu *espia* w poprzedniej linijce i do słowa *espelbo* ‘lustro’ mającego ten sam źródłosłów. Wybór tego właśnie leksemu był powodowany również wielością znaczeń, które niesie on ze sobą. Oto kilka z nich: ‘spekulowany’, ‘teoretyczny’, ‘szczegółowo badany’, ‘analizowany’, ‘przypuszczalny’, ‘używany’, ‘lustrzany’ oraz ‘podpytywany’. Szczęśliwie fragment „ma o mnie nie najlepsze odbicie”, w którym mamy do czynienia z innowacją frazeologiczną, mógł zostać odtworzony poprzez zastąpienie słowa *opinia* leksemem *odbicie* w identycznym idiomie w języku portugalskim.

Niewiernością wobec oryginału, motywowaną wiernością wobec wyobraźni językowej autora, jest za to linia „E eu cheio de intenções”, odpowiadająca wersowi „A ja mam zamiary”. Kiedy czytam ten wiersz, leksem *zamiary* w kontekście strofy wywołuje u mnie pobrzmiwające jak echo słowo *nymiary*. Po portugalsku, pomimo że słowo *dimensões* ‘wymiar’ ma podobną końcówkę do *intenções* ‘zamiary, intencje’, jest zapisywane w sposób, który osłabi możliwe skojarzenia. Istnieje za to w języku portugalskim zwrot *cheio de boas intenções* ‘pełen dobrych chęci’, który jest częścią porzekadła *de boas*

intenções o inferno está cheio (polski odpowiednik: *dobrymi chęciami piekło jest wybrukowane*). Wydaje mi się, że poeta o wyrafinowanym sluchu językowym, jakim był Ficowski, nie przepuściłby okazji umieszczenia takiego skojarzenia w wierszu, więc pozwalam sobie tutaj na *licentia poetica*.

Kolejne miejsce, gdzie konieczne było użycie twórczego podejścia do tłumaczenia, to neologizm *rokokuje*, przywodzący na myśl trzecią osobę liczby pojedynczej czasownika *rokować*: *rokuje*. Wobec braku możliwości odtworzenia tego echa tak skonstruowałem neologizm, aby w jakiś sposób oddawał też inne słowo, powiązane z sytuacją opisywaną w wierszu. I tak leksem *rococoteia* z jednej strony odsyła czytelnika do słowa *rococó* ‘rokoko’, ale z drugiej zawiera w sobie wyraz *cocote*, znaczący ‘kurtyzana’ lub dawniej ‘szmaciana lalka’. Moim pierwszym pomysłem było słowo *rocoqueteia*, zawierające w sobie wyraz *coquete* ‘kokietka’, ale jako że nie istnieje czasownik od niego utworzony *kokietować* ‘galantear’, a także nie przychodzi ono na myśl w pierwszym odruchu słowa *rococó*, zrezygnowałem z tego rozwiązania. Pomimo że te propozycje mają się nijak do pierwotnego echa „rokokuje – rokuje”, jednak w jakiś sposób są uprawnione w kontekście tego, co robi w wierszu zwierciadło.

Na koniec miejsce, gdzie nie udało się uciec od lustra w tłumaczeniu. „Otrząsam się / z dwóch kropli / podobieństwa” – mówi bohater wiersza. Oprócz wzmiankowanego już problemu z nieistnieniem odpowiednika idiomu *podobni do siebie jak dwie krople wody*, do którego poeta nawiązuje, kłopotliwe jest również podwójne znaczenie czasownika *otrząsać się*. Z jednej strony mamy znaczenie dosłowne, wzmocnione obrazem strząśnianych kropeł, z drugiej – metaforyczne, oznaczające ‘przebudzenie się z zadumy, powrót do stanu pierwotnej równowagi psychicznej’, zakłóconej przez kontemplację „dwóch kropli / podobieństwa”. Po nałożeniu na siebie tych dwóch problematycznych jednostek leksykalnych, niemających swoich dosłownych odpowiedników w portugalszczyźnie, nie udało mi się znaleźć lepszej opcji niż opisowa i przetłumaczyłem tę część: „me recomponho / sacudindo fora as gotas / da semelhança refletida”. Pierwszy wers próbuje oddać w jakiś sposób wieloznaczność czasownika *otrząsać się*. *Recompor-se* oznacza ‘powrót do dawnego stanu, ponowne uporządkowanie samego siebie, reorganizację’ oraz jednocześnie sugeruje ponowną kompozycję samego siebie. Inną opcją, którą rozważałem, był zwrot *volto a mim*, odpowiadający różnorodnym znaczeniom frazy ‘wracam do siebie’. W tłumaczeniu ten powrót odbywa się peryfrastycznie: „strząsając z siebie krople / odbitego podobieństwa”.

Tłumaczenie transkrecyjne, pokazane tutaj jedynie na przykładach dwóch zwrotów, a nie całych wierszy, jest niewątpliwie wyzwaniem fascynującym. Jednak pewien opór, który odczuwam wobec tego rodzaju tłumaczeń, motywowany jest tym, co można by nazwać przekleństwem Narcyza, który tak długo wpatrywał się w swoje odbicie, aż zapomniał, kim jest, zafascynowany swoim wizerunkiem. Niektóre z takich tłumaczeń tak daleko odbiegają od oryginału, że stają się zamiast tłumaczenia wierszami zainspirowanymi oryginałem. Oczywiście, istnieje również niebezpieczeństwo, że przekład nad fascynację własnym pięknem odzwierciedlonym w tłumaczeniu przedłoży bezmyślne powtarzanie oryginału i zamiast skończyć jak Narcyz, przemieniony w kwiat, skończy jak Echo – puste i mało ciekawe z powodu fascynacji powtarzaniem słów. Ale spójrzmy, na koniec, inaczej na mit Narcyza. Być może długie i fascynujące przyglądanie się własnemu obliczu doprowadziło najpierw do zrozumienia konfliktu pomiędzy odbiciem a tożsamością, a potem do uzmysłowienia sobie, że tożsamość jest też jedynie odbiciem, iluzją, po rozwianiu się której pozostaje jedynie kwiat.

Uwieńczę więc te rozważania bardzo ważnym spostrzeżeniem poetyckim Alice Ruiz, poetki z Kurytyby, tłumaczki wierszy haiku, wdowy po Paulu Leminskim. Niedawno podczas poszukiwań genealogicznych podjętych przez jej córki w związku z wystawą na temat polskich korzeni Leminskiego, została ona zaskoczona odkryciem, że jej babcia również pochodziła z rodziny polskich emigrantów. Owo wierszowane spostrzeżenie potwierdza postulat Herberta zawarty w pierwszym z przytoczonych utworów: kiedy płoną lasy (a płoną zawsze), nie wolno zapominać o różach.

ROSAI POR NÓS
 nossa senhora da flor roxa
 rosaí por nós
 assim na vida
 como no chão
 a primavera de cada ano
 nos dai hoje
 encantai nosso jardim
 assim como encantamos
 o do vizinho
 e não nos deixeis cair na tentação
 de esquecer tuas flores⁸

⁸ Wiersz ten, jak dotąd, nie doczekał się jeszcze swojej publikacji książkowej. Można go

RÓŻ SIĘ ZA NAMI

matko boska kwiatu purpurowego
 róż się za nami
 jako w glebie
 tak i w istnieniu
 wiosnę każdego roku
 daj nam dzisiaj
 i czaruj nam nasz ogród
 jako i nas czaruje
 ogród sąsiada
 i nie wódź nas na pokuszenie
 zapomnienia o twoich kwiatach

Literatura

- Campos H., 2010, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo.
 Campos P.M., 1996, *Nota editorial*, w: Meireles C., *Flor de poemas*, Rio de Janeiro.
 Ficowski J., 2014, *Leve strony widoków*, wyb. i oprac. Sommer P., Poznań.
 Frenaud A., 1968, *Nie ma raju*, tłum. Herbert Z., Iwaszkiewicz J., Międzyrzecki A., wyb. Herbert Z., Warszawa.
 Galeano E., 1989, *El libro de los abrazos*, Montevideo.
 Herbert Z., 2016, *Podróż Pana Cogito. A viagem do Senhor Cogito*, wyb. i oprac. Opacka-Walasek D., Kilanowski P., tłum. Kilanowski P., Katowice.
 Leminski P., 2014, *Toda poesia*, São Paulo.
 Meireles C., 1996, *Flor de poemas*, Rio de Janeiro.
 Opacki I., 1979, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice.
 Prandi R., 2001, *Mitologia dos orixás*, São Paulo.
 Różycki T., 2016, *Litery*, Kraków.
 Szyborska W., 1997, *Nic dwa razy*, wyb. i przekł. Barańczak S. i Cavannagh C., Kraków.