

INEZ OKULSKA ■

# POLSKI ASHBERY W AMERYCE

## Abstract

### Polish Ashbery Back in America?

John Ashbery's poetry was introduced to Polish readers for the first time in 1986, in the now legendary "blue" issue of the world literature review "Literatura na Świecie". Although the American poet spoke vicariously through the voice of Piotr Sommer's translatory ventriloquism, and later also via other translators' voices, it is Andrzej Sosnowski who is typically perceived as the ambassador of Ashbery in Poland. He has been popularizing Ashbery's poetry by translations and criticism, and – what is more important – also by publishing his own poetry, which has grown through Ashberian verse. Still, easy parallels should be avoided, especially if one considers translations of Sosnowski's poetry into English. A discussion of a rendition by Rod Mengham, an American poet who translates in cooperation with the author, raises interesting questions of the limits and hermeneutics of translation and mediation of authorial intention, form and language. Can this poetry, so deeply rooted in the American tradition, resist translation into English? This article attempts to answer some of the questions by studying the processes and (im)possibilities of translation of Sosnowski's poetry.

**Key words:** Andrzej Sosnowski, John Ashbery, translation as reading, translation as close reading, self-translation, Polish literature translated into English

**Słowa kluczowe:** Andrzej Sosnowski, John Ashbery, przekład jako lektura, autoprzekład, współ-przekład, literatura polska w przekładzie na język angielski

*W wielu miejscach, najczęściej opatrując komentarzem swoje lub cudze przekłady wierszy Ashbery'ego publikowane w prasie (...) piszesz o ich fundamentalnym znaczeniu dla współczesnej poezji, nie tylko anglojęzycznej. (...) Czy zaryzykowałbyś tezę o nowym paradygmacie, w ramach którego tworzyć się będzie nowoczesną poezję?*

Mariusz Grzebalski i Darek Sośnicki  
w rozmowie z Andrzejem Sosnowskim

Czym jest tłumaczenie, przekład i jak (czy?) można je zmierzyć? Te pytania o definicję i aksjologię nie tracą ani trochę na świeżości, a wręcz wciąż zyskują nowe oblicza. Przypatrując się heroicznym próbom odpowiedzi na nie, można zauważyć wspólną cechę: swoistą pętlę, która łączy obie kwestie. Otóż przekład definiuje się poprzez stawianie mu kryteriów, a ocena tychże kryteriów (czy raczej tzw. adekwatności wobec nich, ich wypełnienie, żeby uniknąć pojęcia „wierność”) zależy od przyjętej definicji przekładu. Czy z tej matni można wyjść?

Słowo „tłumaczyć” ma w łacinie rozliczne synonimy: *convertere, imitari, interpretari, tradere, transcribere, transferre* (por. Albrecht 1998). Jeśli w duchu dekonstrukcji posłużyć się etymologicznym wyjaśnieniem zamierzonej działalności, okaże się, że tłumaczenie to między innymi: modyfikacja, imitacja, naśladowanie, interpretowanie, przekaz, transkrypcja, transfer. Przed potencjalnym tłumaczem otwiera się więc szerokie spektrum możliwości, przed krytykiem również. Legendą dla mapy tych wariantów są kryteria samego tłumaczenia: dotychczasowym kryterium oceny tłumaczenia, niezależnie od jego definicji, była tzw. „wierność”.

Tego typu aksjologiczne i definicyjne stosowanie pojęcia, które pod względem precyzji samo pozostawia wiele do życzenia, zmusza do uważniejszego i bardziej sceptycznego przyjrzenia się jego rzeczywistej treści. Sceptycyzm ten jest tutaj całkiem uzasadniony, bo „wierność”, a zwłaszcza powszechnie, choć nie do końca słusznie, uznawana za jej antonim „zdrada” (...) przynależą do języka ideologicznego, gdzie nader często spotyka się takie semantyczne nadużycia, jak na przykład mieszanie ekstensji z niesprawdzalną realnie intensją (Fornelski 2005: 21).

Teoria niemieckich translatołogów, która w polskiej literaturze przeszła niemal bez echa, relatywizację pojęcia i kryteriów „wierności” stawia na ostrzu noża. Katharina Reiß i Hans J. Vermeer w 1984 roku w książce *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (Podstawy ogólnej teorii tłumaczenia)

zrewolucjonizowali dotychczasowy (hermeneutyczny) pogląd na translację, wprowadzając proces przekładu w obręb *Handlungstheorie* (teorii świadomego działania jako dziedziny teorii komunikacji). Dedukowali w sposób następujący: „«Translacja» jest specyficzną odmianą mowy. «Mowa» [*Rede*] jest natomiast specyficzną odmianą «działania» [*Handeln*]. «Działanie» jest natomiast intencjonalnym zachowaniem się [*Sich-Verhalten*]”<sup>1</sup>.

Teoria niemieckich pragmatystów zakłada restaurację pojęć i ich ponowne klasyfikacje w celu uzyskania jednoznacznego przekazu: translacja to proces tłumaczenia, translat to jego produkt. Nie mówi się też jak dotychczas o tekście w języku wyjściowym i docelowym, o autorze, czytelniku, ale wyłącznie o tekście wyjściowym i docelowym oraz docelowym odbiorcy (Stolze 1994: 170).

Strona zwrotna niemieckiego czasownika *sich verhalten* jest szczególnie istotna, bo wprowadza intencję i podmiotowość tłumacza, które są nierozzerwalnym elementem translatu. Co więcej, docelowy produkt tłumaczenia jest ważniejszy niż oryginał, czego dowodzi definicja działania: „Działanie zakłada osiągnięcie jakiegoś celu i tym samym zmianę istniejącego stanu rzeczy. Motywacja działania polega na tym, że cel, do którego się dąży, jest ceniony wyżej niż istniejący obecny stan rzeczy”<sup>2</sup>.

Takie założenie stawia w całkiem nowym świetle przywołane już pojęcie wierności, gdyż w subwersywny sposób prezentuje zależność przekładu i oryginału: okazuje się bowiem, że oryginał jest co najwyżej impulsem do podjęcia działania (przekładu), którego motywacją ma być ulepszenie produktu! Oryginał jest więc zapożyczony u przekładu (Markowski 1997: 397), niepełny, protetyczny; dopełniony zostaje dopiero w wyniku przekładu. Co więcej, kierunek tego dopełniającego gestu jest uwarunkowany czynnikami zewnętrznymi, a nie, jak chcieli przedstawiciele hermeneutycznej translologii (m.in. Radegundis Stolze), sensem zawartym, zakodowanym w tekście oryginału. „Dominantą każdego tłumaczenia jest jego cel” (Reiß, Vermeer 1984: 102). Cel – z greckiego *skopós* – to właśnie najbardziej eksponowany przez duet Reiß/Vermeer element warunkujący zarówno kierunek translacji, jak i jej powodzenie. W swojej pracy oświadczają zwięźle: „Translat jest uwarunkowany przez *skopos*” (1984: 103).

<sup>1</sup> „*Translation*“ ist damit zugleich Sondersorte von Reden. „*Rede*“ ist Sondersorte von Handeln; Handeln ist intentionales Sich-Verhalten (Reiß, Vermeer 1984: 105). Wszystkie cytaty obcojęzyczne, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję we własnym tłumaczeniu – I.O.

<sup>2</sup> Eine Handlung bezweckt die Erreichung eines Zieles und damit die Änderung eines bestehenden Zustandes. Die Motivation für eine Handlung besteht darin, daß das angestrebte Ziel höher eingeschätzt wird als der bestehende Zustand (Stolze 1994: 172).

Martin Heidegger pisał o *Dasein*, które jest-w-świecie, jest w nim „nie-uchronnie zanurzone” (por. Markowski 2007: 173 i n.), które ten świat rozumie, umie z nim postępować, bo jest jego częścią, jest u niego zapożyczony. Parafrazując tę swoistą relację pomiędzy danym bytem a jego światem (otoczeniem), można powiedzieć, że zgodnie z tezą niemieckich translatołogów *translat-jest-w-skoposie* – *translat* jest częścią, wynikiem działania *skoposu*, koegzystuje z nim i od *skoposu* zależy.

Ten odważny postulat zrewolucjonizował przede wszystkim kryteria oceny *translatu*: wierność nie oznacza już (nie musi oznaczać) odwzorowania słów czy zdań pod względem semantyki i syntaktyki, ale zrealizowanie postawionego wcześniej celu, który – co najważniejsze – może odbiegać od celu (oddziaływania)<sup>3</sup> tekstu wyjściowego, ponieważ ów *skopos* ustalany jest przez *zleceniodawcę* (*Auftraggeber*). Kryterium nadrzędnym była natomiast niestety dość niepewna i w swej retoryczności umykająca wszelkim definicjom zasada „sensowności” wyboru danego celu. Czytamy: „wybór celu ma sens wewnątrz zbioru wariantów uwarunkowanych daną sytuacją i specyfiką kulturową” (Reiß, Vermeer 1984: 103). Trzeba jednak dodać, że figura *zleceniodawcy* nie musi być tożsama z osobą redaktora wydawnictwa i mieć charakteru komercyjnego, może oznaczać po prostu pomysłodawcę, animatora danego tłumaczenia, a przez to łączyć się z osobą samego tłumacza.

Ważnym aspektem teorii Reiß i Vermeera oraz częstą motywacją ustalenia *skoposu* jest ukierunkowanie na odbiorcę, podkreślenie jego roli i tym samym konieczności określenia grupy docelowej nie tylko pod względem języka i jego kultury. Zasada dotyczy zarówno tekstów fachowych, jak i literackich (np. tłumaczenie dla dzieci wymaga pewnych skrótów czy zastępowania egzotycznych desygnatów rodzimymi, by swoją obcością nie powodowały niepotrzebnych zgrzytów lekturowych)<sup>4</sup>. W tym miejscu historia zatacza jednak koło, bo jeśli za *skopos* translacji przyjąć daleko idącą adaptację przekładu do kultury i tradycji docelowej, wówczas znajdziemy się po stronie postulatów m.in. Henrika Ibsena, który jako zwolennik asymilującej metody przekładu (co według Wernera Kollera miało związek

<sup>3</sup> „Oddziaływanie” (*Wirkung*) rozumiane jest tu w kontekście funkcji apelatywnej tekstu (*Appelfunktion*), wywodzącej się ze słynnego trójkąta językoznawczego Karla Bühlera.

<sup>4</sup> Szczególnie w przypadku literatury dziecięcej nierzadko zdarza się, że tłumacze, nieświadomi teoretycznej podbudowy własnej praktyki, na zlecenie wydawnictw przekładają tekst w sposób silniej nakierowany na dziecięcego odbiorcę niż zakłada oryginał – np. pojawiające się we wcześniejszych tłumaczeniach baśni Andersena czy braci Grimm deminutywy, liczne amplifikacje czy redukcje miały swój z góry określony (przez *zleceniodawcę*) *skopos*.

z pojmowaniem przezeń naturalizmu) twierdził „wiersz należy tłumaczyć tak, jak napisałby go autor, gdyby należał do narodu, dla którego wiersz ten jest przekładany” (Koller 2009: 165).

Jeszcze wcześniej Friedrich Schleiermacher wyróżnił dwie „metody” tłumaczenia: pierwsza opierała się na takiej skrajnej adaptacji, jaką później będzie postulował Ibsen, druga, wyobcowująca, zakładała przekład „ducha języka” oryginału (*Geist der Sprache*). Na temat pierwszej niemiecki filozof ironizował w sposób następujący (co byłoby jednocześnie odpowiedzią na przyszły postulat Ibsena):

Czy można mieć pretensje, gdy tłumacz mówi do czytelnika: „Oto przynoszę książkę, którą tak napisałby ten autor, gdyby pisał po niemiecku”, a ten odpowiada mu: „Jestem panu tak samo zobowiązany, jak gdyby przyniósł mi pan zdjęcie autora przedstawiające, jakby on wyglądał, gdyby jego matka poczęła go z innym ojcem”<sup>5</sup>

Te ideologiczne potyczki kierują nas na powrót na obszar nieuchronnego pytania o kryteria „dobrego” przekładu. Jako podpora aksjologiczna pojawiają się równie rozmyte pojęcia „ekwiwalencji” i „adekwatności”. Ekwiwalencja wywodzi się z terminologii językoznawstwa kontrastywnego i może być rozpatrywana na najróżniejszych poziomach: ekwiwalencji słownej, tekstowej, semantyczno-składniowej. Początkowo definiowana była mniej lub bardziej precyzyjnie poprzez kategorie systemowe danego języka, później została rozszerzona o aspekt społeczno-kulturowy jako tzw. ekwiwalencja pragmatyczna (por. Kalisz 2000: 99).

Transparentne granice tych pojęć niosą jednak ryzyko radykalnych poglądów, jak na przykład ten, że ekwiwalentne jest to, co za ekwiwalentne zostaje uznane, oraz „że przekład, (...) który zostaje uznany za ekwiwalentny wobec tekstu źródłowego, przestaje być przekładem” (Hermans 2009: 300) i staje się pełnoprawnym tekstem paralelnym. W teorii skoposu ekwiwalencja jest rozumiana na sposób dynamiczny, tzn. zmienia się wraz z sytuacją tłumaczenia (niemieccy pragmatyści uwzględniają proces starzenia się przekładu i zmiany stylu odbioru), zakłada się tu bowiem przede wszystkim ekwiwalencję (całościowo) tekstową, czyli przekład „sensu”,

---

<sup>5</sup> *Ja was will man einwenden, wenn ein Übersetzer dem Leser sagt „Hier bringe ich dir das Buch, wie der Mann es würde geschrieben haben, wenn er es deutsch geschrieben hätte“; und der Leser ihm antwortet „Ich bin dir eben so verbunden als ob du mir des Mannes Bild gebracht hättest, wie er aussehen würde, wenn seine Mutter ihm mit einem anderen Vater erzeugt hätte“* (Stolze 1994: 27).

którego interpretacja i tłumaczenie w praktyce zależy od ustalonego skoposu. Uznanie tekstu za ekwiwalentny i tym samym wskrzeszenie jego autonomicznej postaci leży zatem w gestii czytelnika lub „zleceniodawcy”. Adekwatność natomiast to konsekwencja w podporządkowaniu przekładu przyjętemu skoposowi (Reiß 1995: 108).

Taka dowolność translacji i ostatecznego kształtu translatu, ruchome i bardzo pojemne granice ekwiwalencji, zdeklasowanie kryteriów oceny i jakiegokolwiek miary tłumaczenia nasuwają pytanie o granice przekładu – o moment, w którym tekst albo jeszcze jest przekładem, albo już redakcją, intertekstualną mozaiką, pastiszem, autonomicznym tekstem inspirowanym „oryginałem” itp. Czy metatekst *translated by*, sugerujący obecność przekładu, wystarczy, by stworzyć przekład? Czy taka etykieta sprawia, że tekst staje się przekładem i tak należy go traktować? Postawione przeze mnie pytania oraz wprowadzenie, w ramach możliwej argumentacji, narzędzi teorii skoposu są reakcją, jaką wywołuje przypadek niecodziennej sytuacji translatorskiej Roda Menghama i Andrzeja Sosnowskiego. W antologii *Altered State — The New Polish Poetry* oraz w czasopiśmie „Aufgabe” pojawiły się wiersze opatrzone nazwiskiem autora Andrzeja Sosnowskiego i sygnaturą *translated by Rod Mengham*. I taka właśnie ekspozycja nazwisk budzi pewne wątpliwości, nasuwa kolejne pytania.

Rod Mengham to brytyjski poeta, który ma w życiorysie „epizod” polski – pobyt na Uniwersytecie Łódzkim, nie wystarczający jednak, by nauczyć się języka polskiego w stopniu pozwalającym zrozumieć tak trudną poetykę, jaką prezentuje autor *Sezonu na Helu*. Andrzej Sosnowski, wychodząc naprzeciw tej niedogodności, przygotował tzw. rybki, filologiczne przekłady własnych wierszy, które Mengham „zangielszczał”. Rola Menghama nie oznaczała jednak wyłącznie wykonania *proofreading* przez anglojęzycznego *native speaker*a, ale także podjęcie samodzielnych translatorskich (czy raczej po prostu poetyckich) decyzji, które wynikały z opisów dołączonych do owych pod-kładów pod prze-kład. Wszelkie aspirujące do uniwersalności teorie przekładu stają się bezużyteczne. Autor wierszy jest jednocześnie zleceniodawcą, a więc tym, który wyznacza skopos. Cel ten mógłby (jeśli analizujemy ostateczne wyniki) zakładać możliwie atrakcyjną dla amerykańskiego czytelnika poetykę i język, niekoniecznie zbieżną z językowymi zabiegami oryginału. Zleceniodawca ten jest jednak równocześnie tłumaczem, ale takim, który postawionego przez siebie skoposu akurat nie wypełnia. Dopiero drugie ogniwo tego funkcjonalnego łańcucha – Rod Mengham – tłumacz, czy raczej redaktor, osiąga

zamierzony cel. Przyjrzyjmy się temu procesowi z bliska. Oto fragment „rybki” Andrzeja Sosnowskiego:

The original title of this one is  
„I nic dziś już nie” (p. 191).

I'll be clumsier than ever, but I'll try to unravel it word by word:

And [so] today nothing any more  
And [so] nothing any more tonight

[I heard the phrase in a friendly bar once, with a questioning intonation, as I was leaving. It meant: So you're not going to have another drink tonight? I like the five monosyllabic Polish words in this particular order, and the perfect negativity of the phrase, with „nic” (nothing) and „nie” (no).] Is that it and no more?<sup>6</sup>

Owe „rybki”, „pod-kłady” nie są zatem jedynie transkodowaniem poszczególnych elementów oryginalnego wiersza na ekwiwalenty angielskie, z których Rod Mengham, niczym z puzzli, ułoży ostateczny kształt. Ten tekst to przede wszystkim ekspozycja podmiotu „ja”, to apodyktycznie hermeneutyczna interpretacja tekstu wywiedziona z zamiaru i pomysłu samego autora. Tu pojawia się kolejny paradoks, Andrzej Sosnowski bowiem na mapie literatury polskiej zajmuje silną pozycję po stronie postmodernizmu. Recenzje i omówienia jego książek pełne są konstatacji o „rozpuszczonych sensach”, „słowach odklejających się od rzeczy”, retoryczności, relatywizacji, podcinaniu znaczeń i referencji. „Język Sosnowskiego przypomina «język» muzyki – niby nie znaczy (z najwyższym trudem, jeśli w ogóle, poddaje się narzędziom hermeneutyki), a jest nośnikiem impulsów” (Mackiewicz 2007: 64). Gdzie indziej czytamy: „Sosnowski przedstawia nową strategię jeździecką, którą można najkrócej opisać jako stopniowe doprowadzanie umysłu do dezorientacji” (Orska 2003: 118). I jeszcze słowa Karola Maliszewskiego: „Te teksty należą do kategorii «lepkich», czyli do takich, które nigdy nie dadzą się porządnie zobiektywizować” (Maliszewski 1995: 1). A to tylko niektóre z wielu podobnych komentarzy. Ponadto takiej ponowoczesnej, pragmatystycznej wskazówki lekturowej dostarcza sam autor za pomocą słynnej już metafory, cytatu z *Wiersza (trackless)*: „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca”. Agnieszka Wolny-Hamkało tak ów wers komentuje:

W sztukach plastycznych zjawisko to zwane jest ideą zdrady dzieła, a polega z grubsza na przeświadczeniu, że kiedy malarz stawia ostatnią plamkę farby,

<sup>6</sup> Cytaty z notatek Andrzeja Sosnowskiego pochodzą z prywatnego archiwum autorki.

jego dzieło zaczyna żyć osobnym, niezależnym życiem i jego znaczenia, interpretacje stają się od artysty niezależne (Wolny-Hamkało 2010).

W tym przypadku wiersz właśnie powraca do swojego domu, pod interpretacyjne skrzydła demiurga-autora. To nie jedyna sytuacja, w której Andrzej Sosnowski sięga do „źródeł” swojej poezji, wyjaśnia proces jej tworzenia i sam siebie interpretuje. W wielu wywiadach, szczególnie tych powstałych po publikacji tomu *Po tęczy*, tomu hermetycznego i trudnego dla nie-wprawionych w odbiorze sylwiczno-digitalnego stylu autora, znajdujemy mnóstwo sugestii, dopowiedzeń i wskazówek. Autointerpretacja uwzględniająca intencję czy pochodzenie danych fraz pojawia się również w formie poetyckiej jako *Zasady ruchu lokalnego*, wiersz-glossa do poprzedzającego go utworu *Ruch lokalny*. Czy jest to podejrzenie czytelnika o interpretacyjną indolencję, chęć „dopelnienia” swoich utworów opisem procesu ich powstawania, kolejny retoryczny chwyt albo primaaprilisowy żart z przymrużeniem oka? Za tym ostatnim przemawia kolejny paradoks na linii Sosnowski – Mengham: autor *Stancji* faworyzuje jedynie te tłumaczenia, których dokonano nie na podstawie samodzielnie odczytanych i zinterpretowanych wierszy, ale na podstawie jego „rybek”, a więc tekstów nierozzerwalnie związanych z silnym podmiotem autora i jego własną, apodyktyczną narracją. Takie podejście mogłoby dziwić, zwłaszcza w kontekście tego, co przed chwilą powiedziano: postmodernistycznych, dekonstrukcjonistycznych, pragmatystycznych korzeni, gdyby nie fakt, że ostateczne „przekłady” Menghama daleko odbiegają zarówno od tekstu samego wiersza, jak i od danych przez autora wskazówek. Ponadto wyrażenie owej „intencji autora” jest tutaj uwarunkowane innym językiem, Sosnowski w swoim „pod-kładzie” podsuwa wiele możliwości, otwiera się na potencjalność, świadomy retoryczności tego zabiegu. Tak na przykład opisuje wersy *śmieję się, że moją upadłość/ ogłosiłem już tak dawno temu*:

I say in jest [I quip; I say (to myself) laughing(ly)?] that I declared [announced] my bankruptcy [insolvency] such a long time ago.

[But the point of the „joke” lies in etymology, as the noun „upadłość” (insolvency, bankruptcy) comes from the verb „upadać” – to fall down. Perhaps you could do something with „crash”, „collapse”, „go under”?]<sup>7</sup>

To nietypowy przypadek, w którym autor sam siebie – w obcym języku – parafrazuje i parafrazy te zapośrednicza w rodzimym języku tłumacza

<sup>7</sup> Wszystkie wyróżnienia w wierszach i przekładach pochodzą od autorki artykułu.



(a więc redaktora obarczonego własnym poetyckim idiomem). Piotr Fornelski, podważając wspomnianą na początku kategorię „wierności”, argumentował jej niepewny charakter między innymi niemożnością ustalenia intencji autora: „chodzi tu o to, żeby tłumacz dochował wierności bliżej nieokreślonym intencjom autora, rekonstruując je na podstawie tekstu” (Fornelski 2005: 23). Co natomiast powiedzieć o tłumaczu, który nie dochował owej „wierności”, pominął lub arbitralnie zaadaptował wyeksplikowaną przez samego autora intencję? Możemy jednak założyć, że wykładnikiem „wierności” będzie osiągnięcie autonomicznego skoposu przekładu.

W rezultacie otrzymujemy więc niesamowity mariaż hermeneutycznego zwrotu ku intencji autora i postmodernistycznej relatywizacji celu (skoposu), przekładu i arbitralności decyzji tłumacza (redaktora). Przyjrzymy się dokładnie, jak przebiega ten proces; w tym celu przypominam cały tekst oryginału wiersza *I dziś nic już nie*:

Nie. W strumieniach chmur 747  
nurkuje jak delfin i gaśnie  
film, słuchawki pocą się ciszą.  
Śmieję się, że moją upadłość  
ogłosiłem już tak dawno temu.  
Choć co ma wisieć nie spadnie  
lecz może kiedyś utonąć.

Ale życie fastryguje się dalej  
na wizji, 60 poniżej zera.  
Pijemy na okrągło. I pod sznur  
zasypiamy. Śnię nić, kreskę krwi  
za odrzutowcem, bo mam cię  
w podniebieniu, ciemny haczyk  
z wódką i lodem.

Ale lądujemy. Deszcz. W kółko  
śpię i chodzę, okręcam szyję  
sznurem od aparatu, słucham  
czy nie jestem odcięty. Za oknem  
przybiera woda, nie mam parasola.  
To jest Atlantyck, nie książka  
dla dzieci. Nie jestem odcięty.

Zestawmy wstępną „rybkę” Andrzeja Sosnowskiego i jej „redakcję” Menghama:

## Andrzej Sosnowski

No. In streams of clouds the 747 [Boeing aircraft]  
 dives like a dolphin and goes dead  
 [fades out]  
 the film [the screen], the headphones  
**sweat with silence.**  
 [I quip; I say (to myself) laughing(ly)?]  
 that I declared [announced]  
 my bankruptcy [insolvency] such  
 a long time ago.  
 Although whatever [stands for „whoever”]  
 is to hang [be hanged], shall  
 not fall down,  
 But it [he] may drown sometime.

But life tacks [bastes, stitches] itself  
 together again  
 on the screen [on air?], it's 60 below  
 zero.  
 We drink and drink [meaning: all the  
 time]. And fall asleep  
 one by one. I dream [of] a thread,  
 a streak of blood  
 behind the jet, because I've got you  
 in my [in the] palate, **a dark hook**  
 with vodka and ice.

But we're landing [at last]. Rain [It's  
 raining]. I walk  
 and [or] sleep **in circles**, tie [wrap,  
 wind] the phone cord  
 around my neck, **listening [I listen]**

if **I'm not cut off [disconnected].**

Outside the window  
 water is rising, I have no umbrella.  
 It's the Atlantic, not a book

for children. I'm not cut off [disconnected].

## Rod Mengham

No. Breasting the clouds the 747  
 dives like a dolphin and blacks out  
 the screen, the headphones fill  
**with a sweaty silence.**  
 Which is funny because  
 my sinking fund won't float  
 anymore. And who wears the noose  
 might not take the drop  
 but will still go down  
 for the third time.

Life still cobbles itself into shape  
 in the ether, sixty degrees below.  
 It's one drink after another. We ease  
 the slipknot of sleep, dreaming  
 a slipstream of blood in the tail  
 of this jet. And I'm **hooked**  
**for re-fuelling**, with vodka and ice.

And we finally land, in the rain,  
 where I walk **clockwise**  
 and sleep **clockless**, snagging

the phone wire around my  
 neck, but **I hear the dial tone**,  
 so **I'm still in this world.** Outside

water rises. I've brought no umbrella  
 and it's the Atlantic, you know,  
 not a children's book. I am  
 still in this world, aren't I. (Aren't I?)

Autor w swojej translatorskiej głosie dla Menghama szczególnie pieczołowicie tłumaczy etymologiczną paralełę pomiędzy spadaniem a upadłością, grę z frazeologizmem „co ma wisieć, nie utonie”, zwraca uwagę na semantyczne pokrewieństwo sformułowań *pod sznur*, *kreskę*, *haczyk* z obrazem potencjalnego wisielca z poprzedniej strofy. Podkreśla również dwuznaczność frazy *w kółko śpię i chodzę*, dzięki której wyrażenie *w kółko* może być rozumiane zarówno figuratywnie, jak i dosłownie:

the phrase „W kółko”, which opens the sentence, means either „in circles” (or „round and round”), or „continuously”, „all the time”. So I make it work both ways: „W kółko śpię” means „I sleep all the time”; „w kółko chodzę” – „I walk in circles”

Słowo *slucham* ma według autora odzwierciedlać typowe wyrażenie, jakim posługujemy się, odbierając telefon, co istotnie współgra ze „sznurem” i „byciem odciętym”. Ostatnie cztery wersy Sosnowski kwituje słowami: *Some Winnie the Pooh imagery towards the end.*

Decyzje Menghama charakteryzują się, jak widać, szerokim rozмахem. Prawie żadne z zaproponowanych przez autora wyrażen, żaden z podpowiedzianych w newralgicznych punktach synonimów nie pojawia się w wersji angielskiego poety. Cały wiersz jest znacznie dłuższy niż oryginał. Menghama cechuje również natrętna wręcz inklinacja do zamkniętej, pełnej składni, dlatego też łączy zdania, tworzy ciągi przyczynowo-skutkowe (*which is funny – śmieję się*, *where I walk clockwise – chodzę w kółko*), dodaje koniunkcje zdaniowe i logiczne tam, gdzie Sosnowski ucina, stawia kropki, sampluje. Zlikwidowane zostały wszelkie elipsy i równoważniki zdań na rzecz długich, wielowersowych konstrukcji o pełnej interpunkcji. Może to odsyłać do poetyki samego Menghama – lektura jego tomu *Unsung* pokazuje, że to właśnie tutaj zaznacza się silnie jego podmiotowość, jego własne poetyckie, a nie czysto translatorskie, „ja”. Jego wiersze są zaskakująco podobne – prozatorskie, składniowe, nieco „przegadane” i bardzo fabularne. Często opowiadają poetycką historię, spójna „narracja” jest ich istotną cechą. Nie jest to jednak dominantą poezji Sosnowskiego, który, wręcz przeciwnie, lubuje się w szybkich zwrotach, urwanych frazach, samplowanych, autonomicznych wersach. Tę różnicę temperamentów można zaobserwować również w doborze angielskich czasowników. Jednym z argumentów Menghama, jako rodowitego Brytyjczyka, może być oczywiście „tak brzmi po angielsku lepiej, bardziej angielsko”. Ale Andrzej Sosnowski, absolwent filologii angiel-

skiej, wieloletni wytrawny czytelnik i tłumacz literatury anglojęzycznej, także nie doбира swoich propozycji przypadkowo. W jego wersji pojawia się czas Present Continuous: *we're landing, it's raining, water is rising*, wyrażający pewną momentalność, jednorazowość i gwałtowność opisywanych wydarzeń. W wersji Menghama wszystkie te miejsca zastępuje Present Simple służący do wyrażania powtarzających się czynności teraźniejszych. Cóż, należy „odróżnić dwie sprawy: stosunek pomiędzy oryginałem a przekładem i stosunek pomiędzy językiem oryginału a językiem przekładu” (Wojtasiewicz 2007: 27). Trzeba bowiem przyznać, że jakkolwiek odległe są wersje Menghama od oryginału, naprawdę dobrze leżą w angielszczyźnie.

Powróćmy jednak do analizy „przekładu”. Słowo *odcięty* nawiązujące do zakłóceń medialnych, może też oznaczać pewien stan wyobcowania. Natomiast *I'm still in this world* intensyfikuje rangę telekomunikacyjnej relacji – brak sygnału jest ostatecznym od-cięciem. Jednak taka konstatacja w ostatnim wersie, w pozycji powtórzenia, pozbawiona kontekstu rozmowy telefonicznej, w obliczu oceanu nabiera zbyt wielkiego patosu. Patosu ukoronowanego zwątpieniem oraz historycznym „czy aby na pewno?”. Swoiste przygody przydarzają się podmiotowi nie tylko w sferze doznań i przeżywanych sytuacji, ale na poziomie gramatycznym, i to nie tylko w tym „przetłumaczonym” przez Menghama utworze. Otóż modyfikacje bywają wielorakie: podmiot zanika, pojawia się, multiplikuje i redukuje. Z biernego staje się czynny i odwrotnie.

Pijemy na okrągło. I pod sznur  
zasypiamy. **Śnię** nić, kreskę krwi  
za odrzutowcem,

It's one drink after another. **We** ease  
the slipknot of sleep, dreaming  
a slipstream of blood in the tail  
of this jet.

Obecność podmiotu w pierwszym zdaniu tego wersu zastąpiono bezosobową metonimiczną formą „drink za drinkiem”, co otwiera interpretacyjną przestrzeń w odniesieniu do liczby pijących. Ten zagubiony podmiot zostaje jednak przetransponowany do następnej czynności, tym razem jednoznacznie zbiorowej (*zasypiamy*) i przypisany, niczym grupowa etykieta, pozostałej części zwrotki. W ten sposób intymne jednostkowe marzenie senne (*śnię nić, kreskę krwi*) zostaje zawłaszczone przez zbiorowy sen. Wystarczy choćby wspomnieć rolę psychoanalizy w interpretacji snu, by podkreślić wagę takich ingerencji. W wierszu *Trop w trop* rzecz ma się odwrotnie: w zbiorowy podmiot wtargnął nagle jakiś pojedynczy odbiorca, rozmówca – jakieś „ty”:

Broczyliśmy, wróć, kroczyliśmy a teraz  
w nogi i z górki jak woda na młyn  
bez powietrza i bez ziemi, byle było  
o czym śnić.

Cała fraza dotyczy w oryginale wspólnej przeszłości (pamięci zbiorowej). Ta gremialność podmiotu, wspólnota „my” („Sosnowski często stosuje zbiorowy zaimek «my»” – zauważa Maciej Cisło, 1994: 14) dominuje w wierszu i dopiero pod koniec, w ostatniej zwrotce, pojawia się nieoczekiwany zwrot do „ty”, swoisty dialog dwóch pojedynczych osób. W „przekładzie” Menghama ta konsekwentna konstrukcja zostaje zachwiana przez gramatyczne „ty”, które niweczy eliptyczną liniijkę (a w istocie niesamowicie rozbudowany okolicznik sposobu) i zmienia podmiotowy front:

We flowed, no we didn't, we fled and now  
upright now head down you go like water through a mill-gate  
out of breath and out of your depth that should give them  
something to dream of.

Owo „ty” przejmuję pałeczkę w tej sztafecie, inicjalne „my” zamienia się już jedynie w jakichś „onych”, którym „ty” dostarcza materii snu. Na scenie aż wiruje od osób, podzielonych na odrębne grupy i frakcje. Mariusz Maciejewski dowodzi, że relacje osobowe w poezji Sosnowskiego nie są dowolne, nie mogą więc podlegać dowolnym zmianom:

Mamy więc do czynienia z trzema różnymi sytuacjami: 1) „ty” stanowi pretekst do zainicjonowania monologu, być może skierowanego do wypowiadającego, 2) „ty” jest osią konstrukcyjną nie tylko monologu, ale i narracji, i wreszcie 3) „ty” umożliwi wprowadzenie postaci biorącej udział w prezentowanym wydarzeniu, dopełnia obraz sytuacji lirycznej (Maciejewski 1997: 108).

Zwłaszcza że owo istotne „ty”, istotne dla podjęcia dialogu (a może monologu właśnie?), pojawia się w ostatniej strofie pod postacią zaczepnego, nieco ironicznego pytania (*czy może z góry przyjąłeś, że tło nie gra roli?*), by zaraz przejść w konstatację na temat zostawiania nie-krwistych śladów. Ta drobna, zdawałoby się, gramatyczna ingerencja jest więc w istocie zamachem na misterną konstrukcję osobową wiersza. Bliższe analizy wszystkich dotychczasowych „przekładów” pokazałyby, że ingerencje Menghama dotyczą zarówno wersyfikacji, składni, jak i semantyki. W wierszu *Małe degustacje* znajdujemy dwuwiers będący powtórzeniem,

charakterystycznym i istotnym dla poetyki autora *Życia na Korei* zapętnieniem, autocytałem, borgesowskim gestem podcięcia reproduktywności tekstu:

Nie odzyskuję przyjemności  
Nie odzyskuję przyjemności

W „przekładzie” Menghama dwuwers ten brzmi następująco:

I give up the ghost for good.  
It's either that, or give up the gusto.

Jak gdyby oryginał był ułomny, niedoskonały, za mało atrakcyjny. Jak gdyby grę powtórzeniem należało zastąpić zabawą dźwiękiem, rytmem. Nieświadomie celnie skomentował taką praktykę sam Sosnowski, pisząc o przekładach Ezry Pounda autorstwa Jerzego Niemojowskiego: „Jeżeli bowiem chyłkiem odcinać końce, to czemu nie początki i środki? Czemu nie, na przykład, co drugą linijkę? Oczywiście, zachodzi niebezpieczeństwo, że w wyniku takiej redakcji powstanie wiersz doskonale nowy” (Sosnowski 1994: 296).

Powracając do cudzysłowu nieustannie towarzyszącego słowom „przekład” i „tłumaczenie” w kontekście praktyki Menghama i wielu różnych teorii, które oświetlają ontologiczną problematykę przekładu, chciałabym ponowić pytanie, czy aby na pewno praca Menghama nosi znamiona wysiłku translatorskiego, a jej produkt to „przekład”? Czy raczej nie jest to nowy wiersz, wpisujący się doskonale w dotychczasową politykę autocytałów i pętli, autorstwa duetu poetyckiego Andrzeja Sosnowskiego i Roda Menghama? Koncepcja tłumacza jako drugiego autora, często podnoszona w dyskusjach translologicznych, zostaje tutaj jednocześnie potwierdzona i obalona, tłumacz bowiem okazuje się pierwszym, jedynym autorem (Andrzej Sosnowski), którego translatorska *licentia poetica* pokrywa się z autorską *licentia poetica*. Jednak odgórny skopos tłumaczenia, chęć adaptowania tej poezji dla potrzeb rynku anglojęzycznych tradycji i oczekiwań poetyckich, obraca wszelkie odautorskie intencje i wskazówki wniwecz, dając pierwszeństwo językom faktycznego drugiego autora (Roda Menghama): jego językowi narodowemu i językowi poetyckiemu. Edward Balcerzan tak komentuje to zjawisko: „idea tłumacza jako «drugiego autora», którą dziś łączy się z ponowoczesnością, jest w istocie ideą postklasycystyczną, a jej spełnienia dawno, dawno temu sprzyjały radosnej samowoli «autorów pomocniczych»” (Balcerzan 2009: 124). Jak na ironię,

okazuje się więc, że w obliczu niecodziennej ingerencji translatorskiej obu „tłumaczy-autorów” cofamy się w istocie „o kilka stuleci, gdy oryginał był traktowany jako brudnopis przekładu” (Balcerzan 2009: 124).

Zaryzykowałabym tezę, że Sosnowski zajmuje na arenie polskiej poezji pozycję paralelną do Johna Ashbery’ego w Stanach Zjednoczonych. Z całą pewnością mówić można o niemałym wpływie Ashbery’ego na autora *Sezonu na Helu*. Sosnowski sam przyznawał się do swojego zainteresowania wierszem zdaniowym o długiej „ashberowskiej” frazie. Jego własna poezja miała być więc swoistą odpowiedzią lub kontynuacją twórczości nowojorczyka. Jamie Harmon Ferguson również zwrócił uwagę na tę relację:

W kolejnych gemach historii międzynarodowych wpływów literackich pora na serwis świata anglofońskiego: John Ashbery szczęśliwie posłał piłeczkę ponad siatką, kiedy całe pokolenie polskich poetów wyruszyło na poszukiwania nowych źródeł poetyckich napięć. Jerzy Jarniewicz wskazał mi dwie linijki w wierszu Sosnowskiego, które można by uznać za programowe, jeśli chodzi o całą polską reakcję na Ashbery’ego [chodzi o inicjalny dwuwiersz z wiersza *Zaraz wracam – I.O.*] (...) Wydarzyły się rzeczy nawet jeszcze dziwniejsze. W takiej mierze, w jakiej przekłady polskich poetów tego typu stanowią coś w rodzaju „Autoportretu w postkomunistycznym zwierciadle”, bardzo trudno będzie im mieć jakkolwiek wkład w poezję pisaną po angielsku. W takiej mierze, w jakiej odtworzenie gier jednego języka jest na zasadzie analogii możliwe w drugim języku, wydaje mi się, że warto takie rzeczy przekładać (Ferguson 2000: 220).

Ferguson uważa zatem, że przekład Sosnowskiego to nie tylko zwykłe tłumaczenie, ale swoista próba re-lokacji, powrotu do językowych „kornien”, jakimi była dla jego twórczości poezja amerykańska. Próba teoretycznie kończy się sukcesem: według relacji tłumacza, poświadczonej w prywatnej korespondencji, wiersze Sosnowskiego trafiają w ręce Johna Ashbery’ego i zyskują jego aprobatę, a więc trafiają w jego gust. Sukces ten jest jednak w pewnym sensie iluzją wynikającą z obecności teoretycznej podpory. W świetle niemieckiej funkcjonalnej teorii translacji przekład jest prawomocny, ponieważ skopos amerykańskiej adaptacji został osiągnięty, a sam translacj jest „ekwiwalentny” i „adekwatny” wobec oryginału.

A jednak przekład w tym wypadku to nie, jak chciał Ferguson, wtórne tłumaczenie (angielski – polski – angielski), bo tekstowa obecność Sosnowskiego za oceanem mieni się zupełnie inną frazą, innym rytmem, pozbawiona jest niesłuchanie bliskiego, niemal erotycznego związku z krą-

głościami polszczyzny<sup>8</sup>. To raczej wspólny poetycki (nie translatorski) twór Menghama i Sosnowskiego, akcja pod kryptonimem „Andrew Sosnowsky”, pozostająca co najwyżej w relacji intertekstualnej i architekstualnej zarówno wobec poezji autora *Stancji*, jak i poezji autora *Unsung*. I jest to fakt znamieny, okazuje się bowiem, że mimo programowych podobieństw, wpływu i inspiracji, a nawet translologicznych związków z anglojęzycznymi poetami z „kręgu” Ashbery’ego, autor *Zoomu* wypracował swój własny, niesłychanie polski idiom, który całkowicie opiera się „powtórnemu” przekładowi na język angielski i nie jest jedynie postkomunistycznym i wyraźnym odbiciem Ashberowskiej poetyki z łatwością dającej się w przekładzie na powrót zrekonstruować. Przyjacielska przysługa „przełożenia”, „zangielszczenia” utworów Sosnowskiego może przynieść więc albo przekłady zbyt dosłowne, albo dobre angielskie wiersze tylko ulotnie spokrewnione z oryginałem.

## Bibliografia

- Albrecht J. 1998. *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Balcerzan E. 2009. *Tłumaczenie jako „wojna światów“*. W *kręgu translatoryki i komparatystyki*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Cisło M. 1994. *Flirt z Kaliopie*, „Nowy Nurt” 6.
- Ferguson J.H. 2000. *Whose Turn Is It Anyway?*, „Chicago Review” (czerwiec).
- Fornelski P. 2005. *Kontekstualizacja przekładu. Między mitem wierności a zdradą*, w: J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwek (red.), *Między oryginałem a przekładem I. Czy istnieje teoria przekładu?*, Kraków: Universitas, s. 21–30.
- Hermans T. 2009. *Przekład, zadrażnienie i rezonans*, przeł. M. Heydel, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, s. 295–317.
- Kalisz R. 2000. *Pojęcia językoznawstwa kontrastywnego a praktyka tłumaczeniowa*, w: O. Kubińska, W. Kubiński, T.Z. Wolański (red.), *Przekładając nieprzekładalne*, Gdańsk: Wydawnictwo UG, s. 97–102.
- Koller W. 2009. *Przekład literacki z perspektywy językoznawstwa*, przeł. P. Zarychta, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, s. 143–171.

---

<sup>8</sup> O wielu stratach językowych, zredukowanych chwytach, pominiętych słownych majstersztykach piszę też w artykule *Język (wy)grywa. Gry językowe poezji Andrzeja Sosnowskiego w przekładzie*, [http://www.kwartjez.amu.edu.pl/Okulska\\_2011\\_1.pdf](http://www.kwartjez.amu.edu.pl/Okulska_2011_1.pdf).



- Maciejewski M. 1997. *Sytuacje języka, sytuacje podmiotu – o twórczości A. Sosnowskiego*, w: T. Mizerkiewicz (red.), *Śladami człowieka książkowego: Studia o literaturze polskiej XX wieku*, Poznań: Polinfo.
- Mackiewicz P. 2007. *Rozkosz z nieznaną panią*, „Nowe Książki” 11.
- Maliszewski K. 1995. *Precyzja chaosu*, „Nowy Nurt” 21.
- Markowski M.P. 1997. *Przekład jako simulacrum*, „Literatura na Świecie”.
- 2007. *Hermeneutyka*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków: Znak, s. 173–196.
- Okulska I. 2011. *Język (wy)grywa. Gry językowe poezji Andrzeja Sosnowskiego w przekładzie*, „Kwartalnik językoznawczy” 1, [http://www.kwartez.amu.edu.pl/Okulska\\_2011\\_1.pdf](http://www.kwartez.amu.edu.pl/Okulska_2011_1.pdf).
- Orska J. 2003. *Rozhuścić mysz*, „Twórczość” 7–8.
- Reiß K. 1995. *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, red. M. Kadric i M. Snell-Hornby, Wien: WUV Universitätsverlag.
- Reiß K., Vermeer H. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen: Niemeyer.
- Sosnowski A. 1994. *Pound taki peknoszci*, „Literatura na Świecie” 1–2.
- Stolze R. 1994. *Übersetzungstheorien*, Tübingen: Narr.
- Wojtasiewicz O. 2007. *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa: Tepis.
- Wolny-Hamkało A. *Male dewastacje*, [www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt\\_0781](http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0781) (dostęp: 5.05.2010).