

Katarzyna Szymańska

## „Obie strony lustra”<sup>1</sup>

w wierszu Jamesa Merrilla *Willowware Cup* i ich oblicza  
w przekładzie Stanisława Barańczaka

*That takes thought. Out there  
Something is being picked.*

James Merrill, *The Mirror*<sup>2</sup>

W wierszu *The Black Swan* (*Czarny łabędź*) Jamesa Merrilla z 1946 roku pojawia się kilka wersów o czarnym ptaku, w których wydaje się zamykać *ars poetica* tego amerykańskiego twórcy: „I zawsze czarny łabędź sunie przez staw. Zawsze/ Nastają te chwile zapatrzeń,/ Gdy smukły symbol robi zwrot i wraz z odbiciem/ Rusza w przeciwną stronę, zawsze” [tłum. St. Barańczak]<sup>3</sup>. We wstępie do przekładu na język polski wybranych dzieł Stanisław Barańczak słusznie określa jego poezję mianem „lustra”, przywołując także dzieło o tymże tytule<sup>4</sup>. Merrill miałby więc tworzyć konstrukcję liryczną, która nie tylko sunie gładko wzdłuż linii styku dwóch bliźniaczych światów, ale także aspiruje do rozszczępienia ich na dwoje. Szkoda tylko, że tą, wyznaczoną przez siebie drogą, z jednej strony zbyt sztywno, z drugiej – nie do samego końca, popłynął Stanisław Barańczak w przekładzie wiersza *Willowware Cup* (*Filiżanka w chiński deseń*)<sup>5</sup>.

Widoczne jest to już w pierwszym wersie. Zamiast *wave after breaking wave* [„fala za uderzającą falą” - K.S.] Barańczak tworzy „fale masowej hysterii” – poprawne, ale zebrane w niepotrzebny kolektyw, przez co tracące na obrazowości następstwa ruchu, na sukcesywnym nastawianiu jedna po drugiej. Podobne uchybienie wydaje się pojawiać trzy dystychy dalej, gdy *less and less* [„coraz mniej i mniej”]

pojawia w tłumaczeniu jako „coraz słabszych [...] znaków wątpliwego sprzeciwu”. Jednak pozycja tych powtórzeń (*wave-wave* i *less-less*) powinna wydawać się zastanawiająca, wszak w oryginale umiejscowione są one w uprzywilejowanym miejscu wersu, bo w klauzuli. Zawiązanie kadencji tworzy bliźniacze sobie słowa, jednocześnie pozwalające opisowi niejako „sunąć po naczyniu”. Jedyne miejsce, w którym Barańczak, najprawdopodobniej z powodu braku alternatywy w tłumaczeniu, bezbłędnie utrafia w ten zabieg, jest *tell what they tell* („wróżą, co wróżą”).

Warto jednak przyrzeć się jeszcze kilku podobnym miejscom, w których symetryczne konstrukcje są rozdzielone delimitacyjnie. W dziesiątym dystychu powtórzenie *fills-fills* [„napełnia-napełnia”] spina w klamrę cały dwuwiers (niby lustrzanym punktem styku), który w przekładzie Barańczaka pozostaje bez echa, chyba że aliteracyjne zestawienie „naczynie-napełnia” nie jest przypadkowe i mogłoby w ogóle pretendować do miana powtórzenia (co wydaje się wątpliwe w obliczu pojawienia się pierwszego „napełnia” gdzieś w środku wcześniejszego wersu). Podobną rolę w ostatniej już strofie odgrywa paronomazja *tiled-tilted*, dająca się chyba całkiem zgrabnie przetłumaczyć jako „[dachówkami] pokryte-pochyłe”, która u Barańczaka również zostaje pominięta. Wydaje się to tym bardziej dziwne, że jest to

<sup>1</sup> Tytuł wstępu do przekładów Stanisława Barańczaka: *Po obu stronach lustra*, [w:] J. Merrill, *Wybór poezji*, Kraków 2001.

<sup>2</sup> „Na to trzeba myślenia. Dokonuje się przecież stale takiego czy innego wyboru” [tłum. Stanisław Barańczak]. J. Merrill, *Lustro* [w:] Tegoż, *Wybór poezji*, Kraków 2001. Wszystkie fragmenty utworów Jamesa Merrilla będą cytować za tym zbiorem, w przekładzie Stanisława Barańczaka.

<sup>3</sup> J. Merrill, *Czarny łabędź*, [w:] *Wybór poezji*, Kraków 2001.

<sup>4</sup> S. Barańczak, *Wstęp: Po obu stronach lustra* [w:] J. Merrill, *Wybór poezji*, Kraków 2001, s. 18.

<sup>5</sup> J. Merrill, *Filiżanka w chiński deseń*.

ważny, bo końcowy dystych, również powiązany w podobny sposób.

O wiele lepiej prezentuje się próba naśladowania w języku polskim warstwy prozodyjnej wiersza, mimo że trudne może się wydawać tłumaczenie dzieł twórcy, okrzykniętego „Mozartem poezji amerykańskiej”<sup>6</sup>. W oryginale *Willowware Cup* miejsca napięcia, które organizują tekst, pozwalając mu „zataczać koła”, są modulowane przez rozrzucone rymy. Jeśli są one odległe, to jednocześnie ściśle dokładne: *today-away* czy też *you-blue* (zgodnie z obowiązująca w poezji angielskiej zasadą, że przed częstką rymotwórczą nie może się pojawić ta sama spółgłoska), albo w formie asonansu: *shore-home*. W przypadku zaś bliskich zestawień, często na przestrzeni dwóch wersów, tworzą się rymy niedokładne takie, jak: *that-ask, fills-clear, texture-they tell*, albo wewnętrzne: *retainers-lanterns*. Barańczak spina wersy dalekosiężną poczwórną klamrą opartą na podobieństwie brzmienia i powtarzalności głoski [u]: „w ogóle-glazura-które-chmura”. Dodatkowo wykorzystuje analogie brzmieniowe na bliskich pozycjach klauzulowych: „ogromie-w ogóle”, „wzorku-koma-rów-coraz” czy „dachówka-chmura”, co ma być odtworzeniem niedokładnych rymów w oryginale. Odrobinę gorzej radzi sobie Barańczak z oddaniem instrumentalizacji głoskowej i aliteracji w obrębie poszczególnych wersów. Dostyc rażącym odstępstwem jest tłumaczenie (rzeczywiście trudnego do przełożenia na język polski) mocno nacechowanego muzycznie fragmentu *Plum in bloom, pagoda, blue birds, plume of willow* [„Śliwa

w rozkwicie, pagoda, błękitne ptaki, pióropusz wierzby”], w którym dominują długie samogłoski otwarte, często w towarzystwie spółgłoski „l”, tworząc melodyjne zestroje głoskowe. Jakby przy okazji pojawia się też bliźniacze odbicie *plum-plume*, wiążące początek z końcem wersu. Barańczak upatruje możliwości oddania instrumentalizacji tego fragmentu w pojedynczych zestawieniach dźwiękowych, np. „pióropusz-wierzby” albo „kwitnąca-śliwa”. Nie dość jednak, że w tłumaczeniu

James Merrill  
(*Collected Poems*, 2001)

### Willowware cup

Mass hysteria, wave after breaking wave  
Blueblooded Cantonese upon these shores

Left the gene pool Lux-opaque and smoking  
With dimestore mutants. One turned up today.

Plum in bloom, pagoda, blue birds, plume of willow –  
Almost the replica of a prewar pattern –

The same boat bearing the gnat-sized lovers away,  
The old bridge now bent double where her father signals

Feebly, as from flypaper, minding less and less.  
Two smaller retainers with lanterns light him home.

Is that a scroll he carries? He must by now be immensely  
Wise, and have given up earthly attachments, and all that.

Soon, of these May mornings, rising in mist, he will ask  
Only to blend-like ink in flesh, blue anchor

Needled upon drunkenness while its destroyer  
Full steam departs, the stigma throbbing, intricate –

Only to blend into a crazing texture.  
You are far away. The leaves tell what they tell.

But this lone, chipped vessel, if it fills,  
Fills for you with something warm and clear.

Around its inner horizon the old odd designs  
Crowd as before, and seem to concentrate on you.

They represent, I fancy, a version of heaven  
In its day more trouble to mend than to replace:

Steep roofs aslant, minutely tiled;  
Tilted honeycombs, thunderhead blue.

<sup>6</sup> Jest to opinia czołowego badacza poezji Jamesa Merrilla – Harolda Blooma.

James Merrill  
(tłum. Stanisław Barańczak)

### Filizanka w chiński deseń

Szturmując nasz kontynent falami masowej hysterii,  
Błękitnokrwisty kantoński ród pozostawił po sobie mętne

Kałuże genów: z tych mydlin wynurzały się, parując, stada  
Mutantów z supermarketów. Jeden taki napatoczył się dzisiaj.

Kwitnąca śliwa, błękitne ptaki, pióropusz wierzby,  
Pagoda – niemal kopia przedwojennego wzorku.

Ta sama łódź unosi w dal kochanków wielkości komarów,  
Stary most ugina się cięższej pod jej ojcem, dającym coraz

Słabsze, jak mucha na lepie, znaki wątego sprzeciwu.  
Dwaj słudzy mniejsi, niosą przed nim lampion, gdy wraca do domu.

Co ma w rękach – rulon papieru? Przez te lata musiał ogromnie  
Zmądrzeć, wyzbyć się ziemskich przywiązań, i w ogóle.

Wkrótce będzie chciał tylko, aby mgły tych majowych poranków  
Wtopiły się – jak tusz w skórę, błękitna kotwica

Wkluta po pijanemu (przywiązany do niej niszczyciel  
Odpływa pełną parą), pulsujący, zawiły stygmat –

Aby wtopiły się w siatkę drobnitko spękanej glazury.  
Jesteś daleko. Listki wróżą to, co wróżą.

Lecz jeśli się czymś napełnia to samotne, obtłuczone naczynie,  
Napełnia się dla ciebie – ciepłem, przejrzystością.

Jego wewnętrzny horyzont – stary deseń, dziwacznie stłoczony  
Na obwodzie, jak dawniej – stawia w swym centrum ciebie.

Ten wzorek – tak sobie myślę – to wersja nieba, które  
Było mi niegdyś łatwiej zastąpić nowym niż skleić.

Strome ukosy dachów, całe w maleńkich dachówkach,  
Pochyłe plastry miodu, błękitne jak sina chmura.

przepadło krótkie i melodyjne *plum in bloom* [plam in blu:m], to zniknął też ślad paronomazji *plum-plume* [plam plu:m]. Prawdopodobnie lepszym rozwiązaniem byłaby „śliwa w kwiecie”, jako elipsa wyrażenia „w kwiecie wieku” i modyfikacja „cała w kwiatach”. Zestawienie to tworzyłoby wtedy zgrabną, melodyjną cząstkę, której echo być może odbiłoby się także w analogii brzmieniowej: „**kwiecie-wierzby**”. Alternatywą byłaby pochodna „śliwa w rozkwicie”, która mogłaby odnosić się, choć słabiej, zarówno do „pióropusza”, jak i „wierzby” („**rozkwicie-pióropusz wierzby**”). Podobny problem rysuje się we fragmencie *Feebly, as from flypaper* [„Słabo, jak z lepu na muchy”], gdzie w instrumentacji głoskowej kryje się ociężałość i ospałość (długie samogłoski, cząstki [lai] i [li:]), a w aliteracji niemożność uwolnienia się z „lepu” (powrót do spółgłoski „f” w toku słów). W przekładzie Barańczaka mamy szcążkową moc tego zabiegu: otwarte samogłoski i zestroje [la] czy [le].

W komentarzach do tłumaczenia innego wiersza Merrilla, *Ideas (Idee)*, Barańczak pisze o zjawisku, „jak ten sam w zasadzie język może rozdziwić się na dwa odmienne, nie całkiem

kontaktujące ze sobą nawzajem języki”<sup>7</sup>. W przypadku tego wiersza także następuje rozdziwienie, ale bardziej typowe dla Merrillowskiej poezji-lustra. Jest nim rozszczepienie się jednego języka na język dwóch jak najbardziej korespondujących ze sobą światów – namacalnego i metafizycznego.

<sup>7</sup> Chodzi tu o język angielski, którym posługuje się Charles – osoba urodzona w środowisku anglojęzycznym, i zniekształconą wersję w ustach Kseni – pochodzącej najpewniej z Europy Środkowej lub Wschodniej. Stanisław Barańczak, *Mała antologia przekładów-problemów* [w:] *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków, 2004.

Barańczakowi dychotomia ta wydawała się oczywista, jako że sam przekładał trylogię poetycką amerykańskiego twórcy *The Changing Light at Sandover* – niewątpliwym kluczem do interpretacji wiersza, roli naczynia z chińskim wzrokiem z supermarketu albo sklepu z tanizną. W dziele tym Merrill wspomina spirytystyczny seans *Ouija*, w którym wziął udział wraz ze swym długoletnim partnerem Davidem Jacksonem w ich własnym zacisznym domku w nadmorskiej miejscowości Stonington. Tam też fale wyrzuciły na brzeg „geny”, z których wynurzył się jeden z tanich „mutantów”, opisywany w pierwszej części trylogii (*The Book of Emphram*): „Biało-/Niebieska filiżanka kupiona w supermarkecie”, „odwrócona, / Zdawała się zataczać z lekka”, „krążyła – lecz mętnie, niespójnie”<sup>8</sup>. Zapewne to właśnie naczynie wraz ze specjalną planszą *Ouija* posłużyło kochankom do kontaktowania się z zaświatami. I mimo że „sfera niedostępna” wiersza da się z łatwością odtworzyć na podstawie przekładu Barańczaka, to tłumacz ucina nieopatrznie linię interpretacyjną „sfery literalnej”. Według błyskotliwego badacza dzieł Merrilla, Richarda Sáeza, nagromadzenie takich aspektów związanych z fizycznością, jak *gene* (gen), *bloom* (rozkwit, dojrzewanie) i *stigma* (znamię, tu: o tatuażu) oraz opisanie nakłuwania skóry igłą czy wytatuowania niebieskiej kotwicy, świadczy o utożsamianiu przez podmiot liryczny chińskiego naczynia z ciałem bliskiej osoby. Co więcej, w interpretacji Sáez wskazuje konkretnie na postać „przyjaciela, tak odległego, jak przedwojenne Chiny” [tłum. K.S.]<sup>9</sup>. Jeśli więc przesuwanie palcami po naczyniu równoznaczne jest z pieszczaniem dawnego kochanka, to „kwitnąca śliwa” czy nieobrazowość „wkłutej” niebieskiej kotwicy (zamiast „nakłutej”, „wyklutej”) nijak nie budzą skojarzeń z ludzkim ciałem. Tym tropem podąża także badaczka Leslie Brisman, która w „niszczycielu”, który „odpływa pełną parą”, dopatruje się oddalającego się na zawsze przyjaciela z dawnych lat, a w „pulsującym stygmacie” – motywu fallicznego albo też bicia serca. Wersja Barańczaka nie odbiega raczej od tej interpretacji do czasu, gdy następuje punkt

styku „dwóch światów”. Według badaczki bowiem wyrażenie *a version of heaven/ In its day more trouble to mend than to replace* [„wersja nieba/ które kiedyś było łatwiej zastąpić nowym (wymienić) niż naprawić”] zanim będzie odsyłać do „wzniosłości błękitnego nieba”<sup>10</sup>, może dotyczyć homoseksualnych związków z przeszłości. W tym wypadku *more trouble to mend than to replace* wskazywałoby z jednej strony na błękitne niebo namalowane na naczyniu, rozbitej filiżance, a z drugiej – stosunki z partnerami<sup>11</sup>, które kiedyś były bardziej powierzchowne, bo we wspomnieniach podmiotu lirycznego łatwiej zmieniało się kochanka niż naprawiało stosunki z wcześniejszym. Odniesienie to opiera się tu na drugim znaczeniu słowa *mend*, które tworzy np. kolokację: *to mend relations* [„poprawić stosunki”]. W tłumaczeniu Barańczaka zaś pojawia się jednoznaczne „skleić”, którego nie da się w żaden sposób osadzić w sferze uczuciowej, widocznej w reminiscencji podmiotu lirycznego. Trudno teraz przed nim właśnie otworzyć perspektywę „pogłębienia nieba, które wiersz sam w sobie oferuje” [tłum. K.S.]<sup>12</sup>. Jak sugeruje Leslie Brisman, nie chodzi tu o jakąś zmianę albo o dorosnięcie do „naprawiania” w miejsce „wymieniania”, ale o pewien widok na przyszłość, rysujący się być może przed samym Merrillem, który na dobre osiedlił się z towarzyszem życia w przybrzeżnym domku w Stonington.

Szkoda więc, że Stanisław Barańczak w swoim przekładzie zamknął przed czytelnikiem dość ważny trop interpretacyjny. Nad tłumaczeniem tym jakby zawisło pytanie z wiersza *Lost In Translation (Przepadłe w tłumaczeniu)*, które polski poeta uczynił postowiem w swoich szkicach o warsztacie tłumacza poezji: „Przepadło? Jeszcze jedna brakująca część?”<sup>13</sup>. W *Willowware Cup* okazała się ona, jak widać, przewijać zarówno w warstwie prozodyjnej, jak i językowo-semantycznej wiersza. To lustro poezji Jamesa Merrilla nie tworzy bowiem jedynego tylko bliźniaczego obrazu, ale zdaje się tym razem mienić po dwakroć, by w końcu i tak – wraz z wszystkimi odbiciami czarnego ląbedzia – dotrzeć do brzegu.

<sup>8</sup> J. Merrill, *The Changing Light at Sandover*.

<sup>9</sup> R. Sáez, *James Merrill's Oedipal Fire* [w:] *Parnassuss 3:1*, Poetry Review Foundation, Fall/Winter 1974.

<sup>10</sup> S. Barańczak, *Wstęp: Po obu stronach...*, s. 17.

<sup>11</sup> L. Brisman, *Merrill's Yeats* [w:] Harold Bloom [red.], *James Merrill*, New York 1985.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004.