

**ABSTRAKT**

Film i fotografię, pomimo wspólnej genezy oraz operowania podobnymi środkami wyrazu, charakteryzuje odmienność formy, ekspresji oraz odbioru. Celem tekstu będzie analiza cyklu *Kino* autorstwa Piotra Pietrygi wobec źródeł jego inspiracji: filmów powstałych w ramach ekspresjonizmu niemieckiego. Poruszane w pracy obszary szczególnego zainteresowania to: granice indywidualności twórcy, problem przekładu, funkcja odbiorcy, różnice w narracji, funkcjonowanie fotografii inspirowanych filmami w kontekście fotosów oraz stop-klatki, kwestia autotematyczności. W analizie autorka będzie odwoływała się do pojęć zarówno filmoznawczych, jak i związanych z korespondencją sztuk.

Marta Zabłocka

**Biografie z zaświatów.  
Polskie tłumaczenia *Conrada Sievera*  
ze *Spoon River Anthology* Edgara Lee Mastersa**

Opublikowanie *Spoon River Anthology* przez Edgara Lee Mastersa w 1915 roku było wydarzeniem, które silnie wpłynęło na rozwój poezji amerykańskiej. To ten tom poetycki rozślawił autora, który nigdy wcześniej ani nigdy później, mimo dalszej działalności literackiej, nie napisał utworu tak wysoko ocenionego przez krytykę. Zawarte w zbiorze wiersze stały się polemiką ze skonwencjonalizowaną poezją opiewającą w sentymentalny sposób prowincjonalne miasteczka amerykańskie. Literatura regionalna pozostała przy tym źródłem, z którego Masters czerpał całymi garściami<sup>1</sup>.

*Spoon River Anthology* to zbiór 200 epitafiów w formie monologowych autonarracji, snuty po śmierci przez mieszkańców amerykańskiego miasteczka. Wszyscy zostali pochowani na tym samym cmentarzu, wszyscy zachowali po śmierci równie silne, dawne, ludzkie namiętności. Wspominając miłości i przyjaciół, odkrywając swoje grzechy, dzieląc się wyrzutami sumienia, opowiadając o swoim życiu i doświadczeniach, przedstawiają rzeczywistość bliską, znaną, uniwersalną – zrozumiałą dla współczesnego czytelnika.

*Spoon River* opisywane jest przez jego zmarłych mieszkańców i charakteryzowane przez ich życiorysy. Nie powieła ono jednak wzorca sielankowego – to miasteczko osób w większości nieszczęśliwych, których namiętności nie mogły zostać zaspokojone, którzy po śmierci w zdecydo-

<sup>1</sup> Zob. *Edgar Lee Masters*, w: *The Norton Anthology of American Literature*, red. N. Baym, vol. D, New York 2003.

wanej większości mają poczucie niezrealizowania, niespełnienia i niezadowolonia z przeżytego życia. Ich egzystencja opierała się na nieustających napięciach między moralnością a powinnościami wynikającymi z pełnionej roli społecznej, zajmowanego miejsca w hierarchii lokalnej czy narzuconych przez pracę obowiązków. Zdarzają się wśród epitafiów napisanych przez Mastersa i biografie szczęśliwe, są one jednak w mniejszości. Szczególne miejsce w społeczności miasteczka zajmują natomiast outsiderzy, poeci, jednostki natchnione i wrażliwe na piękno.

Do tej pory na język polski *Spoon River Anthology* została przełożona w całości dwukrotnie – przez Michała Sprusińskiego (*Antologia Spoon River*<sup>2</sup>) oraz przez Andrzeja Szubę (*Epitafia ze Spoon River*<sup>3</sup>). W swojej pracy chciałabym przyjrzeć się tłumaczeniom utworu *Conrad Siever* ze wspomnianych, wydanych w Polsce zbiorów, zwracając w szczególności uwagę na odmienną interpretację przez obu tłumaczy tekstu oryginalnego<sup>4</sup>.

Już tytuł omawianego zbioru wierszy Mastersa jest znamieny. Zapowiada nie tylko antologiczną formę, ale również zderzenie dwóch porządków: antycznego (tradycji poezji wzniosłej o wypracowanych wzorcach formalnych) oraz współczesnego (wykorzystującego w twórczy sposób żywioł mowy, zachowań oraz rytuałów codzienności). Na znaczenie tytułu i napięcia, które są w nim zakodowane, zwraca uwagę m.in. Jerzy Jarniewicz, pisząc o greckiej tradycji antologii rozumianej jako zbiór drobnych utworów poetyckich, w szczególności epigramów. Masters, nazywając zbiór wierszy antologią, nie miał na myśli antologii w rozumieniu współczesnym, ale odwołał się właśnie do jej znaczenia pierwotnego, dając czytelnikowi jasny sygnał odnośnie do źródła swoich inspiracji. Drugi człon tytułu natomiast – *Spoon River* – to fikcyjna nazwa geograficzna lokująca akcję utworów w uniwersalnej przestrzeni amerykańskiego prowincjonalnego miasteczka. Nazwa ta w zderzeniu ze słowem „antologia”, które reprezentuje klasyczną, pełną idealizowanych wzorców kulturę starożytnej Grecji, razi swoim prozaizmem, potocznością. *Spoon River* oznacza tyle, co

<sup>2</sup> E.L. Masters, *Antologia Spoon River*, przeł. M. Sprusiński, Warszawa 1981.

<sup>3</sup> Tenże, *Epitafia ze Spoon River*, przeł. A. Szuba, Kraków 2000.

<sup>4</sup> Tłumaczenia te zostały umieszczone w aneksie na końcu niniejszego artykułu.

nic. „Spoon” to łyżka, przedmiot użytkowy, na który w czasach Mastersa zapewne nie patrzono jak na obiekt mogący konotować skojarzenia inne niż codzienne posiłki<sup>5</sup>. Dla Mastersa nie ma w niej nic poetyckiego, a nazwa miasteczka jest symbolem przeciętności.

W obu tłumaczeniach tytułu (*Antologii Spoon River* Michała Sprusińskiego oraz *Epitafiach ze Spoon River* Andrzeja Szuby) znajdujemy, tak jak w oryginale, odwołania do tradycji antycznej. Podczas gdy Sprusiński pozostawił w nim wyraz „antologia”, Szuba, być może ze względu na współczesny kontekst występowania tego słowa i możliwe nieporozumienia z tego wynikające, zastąpił je „epitafiami”, sugerując wprost treść wierszy zawartych w zbiorze<sup>6</sup>. Tłumacz ten, decydując się na taką formę tytułu, choć być może go uwspółcześnił, utracił ważną informację o konstrukcji tomu. Antologia jest bowiem z założenia wyborem utworów, uporządkowanych w misterny, przemyślany sposób – odwołuje się do całości. Epitafia, chociaż odsyłają do greckiej tradycji patetycznej poezji funeralnej i wskazują na gatunek opublikowanych tekstów, pomijają ten aspekt<sup>7</sup>.

Oddanie pęknięć i napięć w utworach Mastersa, wynikających ze zderzenia wspomnianych porządków – antycznego (tradycja kultury wysokiej związana z formą utworów) i potocznego (kultura niska wiążąca się z językiem potocznym), stanowi kluczowy problemem dla tłumaczy jego poezji.

Elementem wpływającym na specyfikę wierszy poety z Chicago, bezpośrednio związanym z dwojaką tradycją inspirującą wiersze Mastersa, jest gra między retoryką epitafium jako gatunkiem poezji antycznej a żywiołem mowy potocznej. Tradycja patosu w mówieniu o śmierci oraz liczne konteksty kulturowe zderzone są w jego utworach z pospolitością i narracjami o codzienności. Lakoniczna forma epigramatu (epitafium w zamyśle ma zostać wyryte na nagrobku) łączona jest z koncepcją snucia opowieści – w kilkudzaniowych utworach streszczone zostało całe życie bohatera. Temu, co przyziemne, przypisywana jest wzniosła koncepcja poezji dającej

<sup>5</sup> Zob. J. Jarniewicz, *Où sont les poissons d'antan?*, „Literatura na Świecie” 9/2000, s. 265–266.

<sup>6</sup> Tamże, s. 266.

<sup>7</sup> Pisząc o konstrukcji, należy pamiętać również o próbie nałożenia przez Mastersa na zbiór epitafiów struktury *Boskiej Komedii* Dantego. Zob. J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 266.

świadectwo życia, będącej gwarantem pośmiertnej pamięci. Język poezji Mastersa, o czym pisze Jarniewicz, jest przy tym ciągle językiem przezroczystym i stylistycznie neutralnym<sup>8</sup>.

Intrygującym problemem wydaje się celowość takiej nietypowej stylizacji. Czy ma ona służyć ośmieszeniu tego, co prozaiczne i szare, ma obnażyć dzięki obrazowym przykładom ludzkie słabości, które prowadzić muszą do autodestrukcji, czy przeciwnie – uwznioślić przeciętność? W utworach ze *Spoon River Anthology* tradycja literatury wysokiej jest żywa i bardzo wyraźnie podkreślona, nie tylko przez formę epigramatu. Liczne są chociażby nawiązania do klasycznej poezji konfesyjnej, metafizycznej i religijnej. Przez wiersze, szczególnie pierwszy w zbiorze (*Wzgórze*), przewija się średniowieczny topos-pytanie *ubi sunt*. Kwestia zachowania pamięci o zmarłym to też tradycja najslawniejszego bodaj epitafium Symonidesa upamiętniającego poległych podczas obrony Termopil Spartan<sup>9</sup>. Nawiązania do niego są wyraźne m.in. w utworze *Marry McNelly* („Przechodniu / kochać to odnajdywać własną duszę”, M.S.<sup>10</sup>) oraz *Eugenia Todd* („Czy ktoś z was, przechodnie [...]”, M.S.). Pojawiają się również inne nawiązania do starożytnego epigramatu, m.in. „Tutaj leżę, obok grobu [...]” (M.S.) w wierszu *Hod Putt*.

Skoro epitafia dyktują sami ich bohaterowie, utwory ze *Spoon River Anthology* są z założenia metapoetyckie – „I zlecam wam, aby to wyryto / na moim grobie [...]” (M.S.) w *Kinsey Keene* lub „Moje epitafium powinno brzmieć [...]” (M.S.) w *Cassius Hueffer*. Bohaterowie-narratorzy epitafiów są w pełni świadomi roli snutej przez siebie narracji, a przynajmniej Masters stara się oddać pozór tej świadomości. Jednak czytelnik odczuwa podczas lektury dysonans. Z jednej strony wyznania mieszkańców Spoon River ze względu na opisywane problemy społeczne są wiarygodne. Z drugiej jednak strony zakorzenienie tekstów w tradycji kultury wysokiej,

<sup>8</sup> Tamże, s. 265–266.

<sup>9</sup> ὦ ξεῖν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις ὅτι τῆδε κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι (gr.).

<sup>10</sup> Tłumaczenia Michała Sprusińskiego będą oznaczane inicjałami M.S., Andrzeja Szuby natomiast A.S., zgodnie z przywoływanymi wcześniej polskimi wydaniem *Spoon River Anthology* E.L. Mastersa.

o której wspominałam, każe nam postrzegać wszystkich bohaterów wierszy jako posiadaczy obszernej wiedzy z tej dziedziny. Posiadają tym samym świadomość i wrażliwość literacką autora. Aby uznać utwory poety z Chicago za autentyczne, czytelnik stykający się z nimi musi przyjąć, że wszyscy mieszkańcy Spoon River są obeznani z kodami kultury wysokiej i powielają je w swoich autonarracjach świadomie.

Odbiorca utworu i jego bohater należą do tego samego uniwersum kultury – dzięki temu rozpoznaniu między zmarłym bohaterem-narratorem a przechodniem-czytelnikiem nawiązuje się w utworach Mastersa intymny dialog. Epitafium jako utwór literacki wyryty na nagrobku (a więc utrwalony na materiale wyjątkowo trwałym) i fakt, że jego autorem jest sam zmarły, niemal usuwają barierę śmierci. Mówi się o niej u Mastersa w sposób oczywisty, codzienny – beczasowość wyznań sprawia, że na zawsze pozostają one takie same, niezmiennie. Jedna myśl utrwalona w epigramacie jest myślą symboliczną, która podsumowuje całe życie zmarłego i charakteryzuje go. Zmarły opisuje się jednak przez nią sam i sam decyduje, które troski, zmartwienia, grzechy oraz marzenia pozna czytelnik. Ma to znaczenie w tłumaczeniu, szczególnie w utworach, w których intymizacja wyznania jest posunięta do granic, przy okazji mając charakter nieszablonowy – jak w przypadku utworu *Conrad Siever*. Fakt, że sami zmarli są autorami swoich epitafiów, kłóci się natomiast z elitarnym charakterem gatunku z założenia upamiętniającego tylko jednostki wybitne. W *Spoon River Anthology* forma epitafium ulega zdemokratyzowaniu, którego przejawem staje się język.

Porozumienie między czytelnikiem a bohaterem uobecnia się właśnie w języku. Lapidarność poezji Mastersa sprawia, że każde słowo w tłumaczeniu nabiera wielkiej wagi. W przekładzie tej poezji nie ma miejsca na dopowiedzenia, na barańczakowską, interpretującą frazę, bowiem łatwo zmienić sens wiersza. Każda parafraza zawiera ryzyko odebrania narracjom zmarłych autentyczności. Przekład całego cyklu może sprawić też trudność ze względu na pozorną jednolitość języka, jakim posługują się bohaterowie poszczególnych epitafiów. Zawsze jest on potoczny, jednak różnice w sposobie konstrukcji wypowiedzi poszczególnych postaci są zauważalne i wynikają w dużej mierze z określonych typów osobowości, które repre-

zentują, oraz z różnego stopnia metaforyzacji języka, którym opisują świat. Wychwycenie różnic w autorskiej kreacji indywidualnych wrażliwości bohaterów jest podstawą zachowania sensu utworu oryginalnego.

Prostota i lapidarność wypowiedzi Sievera wymaga od tłumacza nie lada subtelności oraz wyobraźni. Sama wyobraźnia mówiącego Sievera jest bowiem na wskroś poetycka. Utwór jemu poświęcony jest monologiem osoby, która za życia była wrażliwa na piękno natury oraz jej dobrodziejstwa, która wpisuje siebie w porządek naturalny i chce być jego częścią po śmierci. W pośmiertnym zwierzeniu Sievera najważniejsze miejsce zajmuje ulubiona jabłoń – ta sama, której owoce służyły do produkcji domowego jabłecznika, uwielbianego przez młodzież ze Spoon River (w utworze *Hare Drummer*: „Do the boys and girls still go to Siever’s / For cider, after school, in late September?”). Dla ogrodnika staje się ona symbolem ponadczasowego trwania, wieczności.

Drzewo z sadu Sievera jest dla niego *axis mundi*, w pośmiertnej narracji staje się drzewem kosmicznym, pod którego korzeniami bohater chciałby spocząć i na swój sposób powrócić do życia pod postacią „jeszcze czerwieńszych jabłek” (A.S.). Jabłoń jest przy tym drzewem ważnym dla kultury europejskiej. Jego symbolika odwołuje przede wszystkim do biblijnego drzewa poznania dobra i zła, ale w kulturze europejskiej (wierzenia Słowian czczących dąb oraz Wikingów – jesion) drzewo kosmiczne znajduje się również w punkcie przecięcia linii wyznaczonej przez empiryczne poznanie horyzontalne i drugiej, wertykalnej, łączącej ziemię z niebem. Kontakt z boskim drzewem umożliwia człowiekowi uwznioślenie ducha. Często takie uwznioślenie jest interpretowane jako warunek natchnienia poetyckiego.

Cykl utworów o mieszkańcach Spoon River pokazuje zabawny kontrast między przedstawieniami Sievera i jego sadu w różnych epitafiach. Podczas gdy w omawianym utworze jabłoń symbolizuje sens życia bohatera i konotuje skojarzenia odwołujące się do tradycji wysokiej, w narracjach innych mieszkańców miasteczka pojawia się jedynie jako kontekst dla przyziemnych uciech, takich jak raczenie się domowym alkoholem.

W epigramacie Sievera nie ma miejsca na ludzkie afekty, który to temat zazwyczaj dominuje w pozostałych utworach cyklu. Ze względu na

wrażliwość podmiotu mówiącego materia słowna wiersza, mimo że wciąż prosta, nie może być w przekładzie dodatkowo sprozaizowana, musi pozostać wieloznaczna, bowiem wyobraźnia i wrażliwość bohatera mają podłoże mityczne. W sposobie myślenia Sievera zawarta jest pierwotna wiara w moc natury i uobecniająca się w niej czas cykliczny.

Oprócz motywu *axis mundi* epitafium ogrodnika ze Spoon River opiera się na poetyckim sfunkcjonalizowaniu motywu śmierci jako archetypicznie skojarzonego z jesienią i zimą. Naprowadzają na taką interpretację symbole czerwonych, jesiennych jabłek, jałowego (M.S.) lub zapuszczonego (A.S.) ogrodu, cieniste ścieżki, krzewy zimozielone (A.S.) i topos roślin, które nie rodzą owoców. Oba te motywy organizują wyobraźnię Sievera i decydują o wymowie utworu.

Not in that wasted garden  
Where bodies are drown into grass  
That feeds no flocks, and into evergreens  
That bear no fruit –  
There were along the shaded walks  
Vain sights are heard,  
And vainer dreams are dreamed  
Of close communion with departed souls –  
But here under the apple tree  
I loved and watched and pruned  
With gnarled hands  
In the long, long years;  
Here under the roots of this northern-spy  
To move in the chemic change and circle of life,  
Into the soil and into the flesh of the tree,  
And into the living epitaphs  
Of redder apples!

Cały wiersz skonstruowany jest na stelażu dwóch conceptów. Pierwszym z nich jest porównanie śmierci do chemicznego procesu pozwalającego na wejście do wiecznego obiegu materii i stanie się częścią kręgu życia („move in the chemic change and circle of life”). Śmierć zostaje przy tym nazwana eufemistycznie przez peryfrazę i odwołanie do znanego toposu. Drugim jest zastosowanie figury gramatycznej opartej na konstrukcji zdania zaczynającego się od zaprzeczenia: „Not in [...] But here” – „Nie w tamtym [...] Lecz tutaj” (A.S.). Wiersz dzięki takiej konstrukcji daje się

podzielić na dwie niemal równe części. Pierwsza z nich charakteryzuje cmentarz, druga kontrastuje miejsce pochówku Sievera ze światem *spoza*, czyli ogrodem prawdziwym, gdzie znajduje się symboliczna jabłoń. Zestawienie to podkreślone jest przez dwukrotne powtórzenie w drugiej części utworu słowa „tutaj” na początku wersów: „But here under the apple tree” (w. 9) i „Here under the roots of this northern-spy” (w. 13). W tłumaczeniu Sprusińskiego podobne powtórzenie kluczowych słów pozwalających uporządkować przestrzeń na *tutaj* i *tam* pojawia się również w pierwszej części: „Nie w tamtym jałowym ogrodzie” (w. 1) i „Nie tam, gdzie na cienistych ścieżkach” (w. 5).

Szuba stawia na upotocznienie języka, stara się przekształcić angielskie sformułowania tak, by w języku polskim nie raziły sztucznością składni. Stąd liczne zmiany szyku, które wpływają na przeorganizowanie porządku zdania, jednocześnie zachowując porządek naturalny dla mówionej polszczyzny. Dzięki temu zabiegowi wiersze w tłumaczeniu Szuby brzmią autentycznie. Tłumacz osiągnął efekt płynnej, potocznej narracji, unikając kalk z języka angielskiego i powodując, że wyznania z za grobu mieszkańców Spoon River brzmią dobrze po polsku<sup>11</sup>. Przekład Sprusińskiego wydaje się natomiast opierać na nieco innych założeniach. Pragnienie oddania języka potocznego w ciekawy sposób połączył tłumacz z elementami stylu podniosłego. Wspomniane powtórzenie przeczącego rozpoczęcia inicjującego utwór zdania („Nie w tamtym jałowym ogrodzie”) w wersji 5. („Nie tam, gdzie na cienistych ścieżkach”) tworzy kompozycyjną klamrę nieobecną u Mastersa. Pojawia się również u niego inwersja dość nietypowa dla języka mówionego, której towarzyszy specyficzna metaforyka („płonne słycać westchnienia”). Subtelne elementy uwznioślające język sprawiają, że nad utworami tłumaczonymi przez Sprusińskiego wyraźnie unosi się duch greckiego epitafium, gatunku patetycznego i retorycznie zdyscyplinowanego. Odróżnia je to w sposób wyraźny od przekładów drugiego tłumacza. Przekład Szuby pozostaje jednak bliższy żywiłowi mowy codziennej – Sprusiński chętniej korzysta ze słów należących do wyższego rejestru języka (słowo „flocks” przetłumaczone zostało przez

<sup>11</sup> Zob. J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 267.

Sprusińskiego jako „stada” natomiast przez Szubę – „bydło”, „ciała” odpowiadają „trupom”, a „płonne sny” – „daremny snom”).

Warto również zwrócić uwagę na gramatyczne uporządkowanie wywodu Sievera przez Sprusińskiego, który zamknął monolog w dwóch zdaniach. Szuba natomiast spróbował oddać swobodę, jaka charakteryzuje wypowiedź ogrodnika ze Spoon River, pozostając wiernym zapisowi Mastersa. Tłumacz, podobnie jak poeta, każdy wers rozpoczyna wielką literą.

Uzyskanie efektu żywej mowy, tak jak u Mastersa, jest zadaniem trudnym. To, co potoczne w języku angielskim, nie zawsze musi bowiem odpowiadać wyrażeniom charakterystycznym dla języka polskiego. Wystarczy przyjrzeć się wyrażeniu „gnarled hands” przetłumaczonemu odpowiednio jako „sękate ręce” (A.S.) oraz „żylaste ręce” (M.S.). Wyrażenie naturalne w języku angielskim, jak się okazuje, nie jest takie oczywiste w przekładzie. Chociaż oba sformułowania („sękate ręce” i „żylaste ręce”) są dla polskiego czytelnika zrozumiałe, w słowniku frazeologicznym nie znajdziemy połączenia „sękate ręce”<sup>12</sup>. Sękate, co najwyżej, mogą być dłonie. „Żylaste ręce” natomiast dość dobrze pasują do obrazu spracowanego ogrodnika, którego wizerunek możemy wyobrazić sobie po lekturze tekstów o nim mówiących. Żaden z tłumaczy nie zdecydował się jednak na przetłumaczenie „hands” jako „dłonie”, co w obu przypadkach wydawałoby się uzasadnione i mniej kontrowersyjne pod względem frazeologicznym.

Różnice między przekładami dotyczą również zachowania wierności oryginalnej konstrukcji utworu. Sprusiński pominął w tłumaczeniu *Conrada Sievera* jeden wers, co nie jest do końca zrozumiałe:

Where bodies are drawn into grass  
That feeds no flocks, and into evergreens  
That bear no fruit – (E.L.M.)

gdzie ciała w trawę się zamieniają,  
która nie karmi stada –  
w krzewy wiecznie zielone. (M.S.)

<sup>12</sup> Zob. *Ręka* [hasło], w: *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, red. S. Skorupka, t. 2, Warszawa 1987.

W ten sposób w tłumaczeniu Sprusińskiego trawa została zrównana z wiecznie zielonymi krzewami i pełni tę samą funkcję – jest elementem bezużytecznym w naturalnym obiegu materii w przyrodzie. W oryginale natomiast motyw zatrzymania cyklu wegetacji wydaje się mocniej wyeksponowany dzięki kontrastowi między dwiema opisywanymi przestrzeniami. Wiecznie zielone rośliny, które nie rodzą owoców, rosną bowiem w „wasted garden”. Motyw braku owoców na cmentarzu tworzy zaś klamrę z wyeksponowanymi na końcu czerwonymi jabłkami. Opuszczenie jednego wersu zaburzyło w tłumaczeniu Sprusińskiego kompozycję. Aby uzupełnić liczbę wersów, tłumacz zdecydował o rozbiciu „That feeds no flocks, and into evergreen”, dzięki czemu wiersz nie traci melodyjności, a informacja o krzewach wiecznie zielonych wydaje się dopowiedziana swobodnie w ciągle naturalnie brzmiącym monologu.

Pominięcie wersu jest chyba najpoważniejszym zarzutem, jaki można postawić tłumaczowi w kontekście przekładu tego utworu. Wiersz Mastera jest bowiem niesamowicie spójny. Każde wyrażenie, które nie zostanie przełożone zgodnie z jednolitą koncepcją interpretacyjną, może sprawić, że ten dość prosty utwór stanie się nieoczywisty pod względem znaczenia.

Andrzej Szuba i Michał Sprusiński podczas tłumaczenia podążyli innymi tropami interpretacyjnymi, dlatego wydzwięk ich przekładów, co zasygnalizowałam wcześniej, jest zupełnie różny. Na początku przyjrzyjmy się wersom otwierającym utwór:

Not in that wasted garden  
Where bodies are drawn into grass [podkr. moje, M.Z.]

Nie w tamtym zapuszczonym ogrodzie  
Gdzie trupy przemieniają się w trawę (A.S.)

Nie w tamtym jałowym ogrodzie,  
gdzie ciała w trawę się zamieniają (M.S)

W narracji Sievera Masters do określenia tego, co pozostało po zmarłych, używa neutralnego „bodies”. Sprusiński pozostał wierny oryginałowi, podczas gdy Szuba zdecydował się na słowo „trupy” – dość brutalnie narzucające przedmiotowość zmarłemu ciału, które zostaje przez język zdewaluowane. Trupy u Szuby „przemieniają się w trawę”, u Sprusińskie-

go – „zamieniają”. W obu przypadkach wyeksponowana jest procesualność, jednak pierwsze z tłumaczeń wywołuje wrażenie, że trupy i trawa to byty zupełnie niezależne. W przypadku drugiego tłumaczenia, być może ze względu na neutralność wyrazu „ciało” i szyk zdania, mamy skojarzenia z raczej płynną zmianą postaci materii.

W „jałowym ogrodzie”, który pojawia się u Sprusińskiego jako metafora cmentarza, słychać echo tłumaczenia tytułu *The Waste Land* Thomasa Stearnsa Eliota (pl. *Ziemia jałowa*). Określenie jałowy pasuje do kontekstu utworu, możliwe też, że w zamyśle tłumacza uzupełnia pominięty wers „That bear no fruit –”.

W przekładzie Szuby widać natomiast inspiracje rymkiewiczowskim, baśniowym beczasem z *Zachodu słońca w Milanówku*. Tłumacz wykorzystuje w bardzo podobny sposób wanitatywną topikę jesienno-zimowego ogrodu – zarówno gdy pisze o cmentarzu, jak i o sadzie, w którym rośnie ulubione drzewo bohatera (mowa o „zapuszczonym ogrodzie”, „zimozielonych krzewach”, „zimowej jabłoni”). Zjednuje przez to obie przestrzenie, w oryginale skontrastowane. Upodobnienie to kłóci się z wiernie zachowaną strukturą retoryczną wiersza, konceptem zestawiającym „wasted garden” z miejscem, gdzie rośnie jabłoń „northern-spy” oraz końcowym pragnieniem wyrażonym przez Sievera, by przemienić się w „redder apples”, w żywe epitafia. Nawiązania do zimy, nieobecne u Sprusińskiego i nieoczywiste u Mastersa, pojawiają się przez przeformułowanie wyrazów takich jak „evergreens” (rośliny, które nie tracą koloru liści niezależnie od pory roku) w „zimozielone krzewy” oraz przełożenie, oparte chyba tylko na luźnym skojarzeniu semantycznym, nazwy gatunku jabłoni – „northern spy” na „zimową jabłoń”.

Podczas gdy u Szuby króluje „zimowa jabłoń”, Sprusiński zdecydował się na przetłumaczenie „northern spy” na „złotą renetę”. To bardzo polskie, dodane przez tłumacza określenie odsyła do rodzimych kontekstów kulturowych i budzi skojarzenia jak najbardziej pozytywne („polska złota jesień”). „Zimowa jabłoń” to natomiast jabłoń, która nie rodzi owoców, która zimuje i czeka na wiosnę. Ma w sobie coś ponurego, z nutką nostalgii za latem. To znów rymkiewiczowskie, uniwersalizujące, poruszające wyobraźnię poetycką bardziej niż dobitne, polskie, swojsko brzmiące

„renety”. W oryginale nazwa jabłoni nie wymaga dookreśleń, przymiotnik został dodany przez obu tłumaczy, by nie zaburzyć struktury brzmieniowej wiersza.

*Northern spy*, o której pisze Masters, jest popularną na północno-wschodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych odmianą jabłoni. To typowy, rodzimy gatunek dla tych terenów – podobnie jak polska reneta budzi pozytywne skojarzenia wynikające z poczucia lokalności. Owoce renety pojawiającej się w tłumaczeniu Sprusińskiego są nawet dość podobne do jabłek odmiany *northern spy*. Przekład nazwy gatunku w tym przypadku okazał się wyjątkowo istotny dla wymowy całego tekstu. Pozostawienie w oryginalnym brzmieniu nazwy własnej zaciemniłoby znaczenie tekstu i rozbiłoby słowem obcego pochodzenia płynną, potoczną narrację.

O wymowie wiersza decydują jednak ostatnie wersy, wyrażające pragnienie Sievera:

To move in the chemic change and circle of life,  
Into the soil and into the flesh of the tree,  
And into the living epithaphs  
Of redder apples!

Przejsć w chemicznym procesie, po kole życia,  
W glebę i w ciało drzewa,  
I w żywe epitafia  
Jeszcze czerwiejszych jabłek! (A.S.)

wejsć w chemiczną przemianę, w krąg życia,  
stać się glebą, drzewa ciałem,  
stać się żywymi epitafiami  
coraz czerwiejszych jabłek! (M.S.)

W przekładzie Szuby Siever marzy o przejściu po kole życia w inne formy bytu. Przejście oznacza zrealizowanie kolejnych stadiów istnienia, można interpretować je w kontekście omawianego tłumaczenia jako wypełnienie, zakończenie jednej, ludzkiej, formy bycia w przyrodzie i dzięki prawom natury zamienienie się w to, co nieożywione (gleba) lub ożywione (drzewo oraz jabłko). W tej interpretacji ciało człowieka po śmierci jest przedmiotem podlegającym rozkładowi w procesie chemicznym. Dusza zmarłego Sievera, która przywołuje marzenia o pochówku w innym miej-

scu, zakłada, że ciało podlegałoby tam takiemu samemu prawu rozkładu jak na cmentarzu. Jednak ze względu na zaprzeczenie prawom wegetacji w tym „zapuszczonym ogrodzie”, nie może stać się czerwonym jabłkiem, paradoksalnym symbolem życia. Brak u Szuby afirmacji procesu przemiany, nie wyczuwa się, mimo kończącego wypowiedź wykrzyknienia, pragnienia przedłużonego trwania w przyrodzie, a chyba właśnie o to trwanie, zważywszy na toposy, do których odwołuje się autor, chodziło Mastersowi. Przemiana w jabłko mimo wszystko jest potencją, która ma w sobie coś skończonego – przejście „po kole” pozwala na zamianę w coś.

Tłumaczenie Sprusińskiego odróżnia się od propozycji Szuby ekspozowaniem procesualności wszystkich przemian, które zachodzą w przyrodzie. „Krąg życia” jest z założenia dynamiczny i cyrkulacja materii nigdy się w nim nie kończy.

Ogrodnik ze Spoon River u Sprusińskiego tęskni do wejścia w krąg życia, ponieważ nie znajdował się w nim przed śmiercią. Ludzka egzystencja tego nie zapewnia – dopiero po śmierci, po chemicznej przemianie ciała, możliwa jest wieczna obecność w naturze. Dochodzi tu do istotnej zmiany znaczenia względem tłumaczenia Szuby – skoro Siever nie jest szczęśliwy, będąc pochowanym na cmentarzu, w „ogrodzie jałowym”, gdzie rośliny nie podlegają wegetacji, chodzi mu o coś odmiennego – o ruch. Sprusiński pisze o stawaniu się – glebą, ciałem drzewa, żywymi epitafiami. Trzykrotne powtórzenie nie jest przypadkowe – interpretacja motywu kręgu życia przez tego tłumacza jest ciągle trwającym procesem. Oryginał Mastersa nie jest przy tym tak jednoznaczny. Wprawdzie „move in the chemic change” zakłada dynamiczne wejście, nawet zainicjowanie procesu, jednak przemiana u autora zachodzi „into the soil, into the flesh of the tree i into the living epitaphs” – przebiega więc ona, jak się wydaje, w sposób podobny do tego z interpretacji Szuby.

Ciekawie przełożony został również przymiotnik „red” w ostatnim wersie, użyty przez Mastersa w stopniu wyższym – „redder”. Możemy go przetłumaczyć na język polski dwojako: albo jako bardziej czerwony, albo jako czerwiejszy, przy czym przymiotnik czerwiejszy, chociaż jak najbardziej poprawny, raczej nie jest współcześnie zbyt często stosowany w mowie potocznej. Mimo to zarówno Szuba, jak i Sprusiński zdecydowali

się na jego użycie, jabłka-epitafia są u pierwszego z nich „jeszcze czerwieniejsze”. Sprusiński natomiast, zgodnie ze swoją wizją dynamicznego koła życia, zdecydował się na „coraz czerwieniejsze” jabłka. W ten sposób w obu tłumaczeniach symboliczna zamiana Sievera w jabłka ma potęgować ich kolor.

Potoczny język, w którym wypowiada się Siever – bohater własnego epitafium, niemal nie stawia oporów i jest łatwo przekładalny na język polski, dając jednocześnie tłumaczowi swobodę, która łączy się z potencjałem wpisania w tekst własnej interpretacji. Conrad Siever u Sprusińskiego nie jest bowiem tym samym bohaterem, co w tekście przetłumaczonym przez Szubę. Choć pierwszy z nich nadaje utworowi znamiona podniosłości i metaforyzuje opowieść ogrodnika z River Spoon za pomocą języka, sprawiając, że wpływa ona na wyobraźnię czytelnika bardziej niż tłumaczenie Szuby, to drugi przekład jest bliższy oryginałowi.

Bardzo ciekawe jednak, że obaj tłumacze wydają się zakorzeniać tekst Mastersa w jeszcze szerszym kontekście kulturowym niż zaplanował to sobie sam autor. Na tekst oryginalny, który nie wydaje się bazować na wyobrażeniach przyporządkowanych do określonej pory roku, dzięki wyeksponowaniu niemal nieobecnej u Mastersa kolorystyki („wiecznie zielone krzewy”, „złota reneta”) i uruchomieniu kontekstów kulturowych polscy tłumacze nakładają subtelną siatkę skojarzeń z określonymi porami roku: jesienno-zimowa metaforyka nie jest bowiem neutralna. Ich interpretacje wydają się też rozwijać toposy kręgu życia, w interesujący sposób wykorzystując symbolikę jabłoni, którą podporządkowują albo koncepcji uniwersalizującej (Szuba), albo wykorzystując ją, starają się spolonizować realia małego, prowincjonalnego miasta amerykańskiego (Sprusiński). A może są to tylko inne, równie dobre drogi do zaprezentowania ponadczasowego tematu poezji Mastersa?

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu

- Masters E.L., *Conrad Siever*, w: *Antologia Spoon River*, przeł. M. Sprusiński, Warszawa 1981.
- Masters E.L., *Conrad Siever*, w: *Epitafia ze Spoon River*, przeł. A. Szuba, Kraków 2000.
- Masters E.L., *Conrad Siever*, w: *Spoon River Anthology*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/1280>, 8 lipca 2013.

### Literatura przedmiotu

- Chicago: „poetry”. *Edgar Lee Masters, Vachel Lindsay, Carl Sandburg*, w: *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, t. 1, Kraków 2003.
- Edgar Lee Masters*, w: *The Norton Anthology of American Literature*, red. N. Baym, vol. D, New York 2003.
- Słownik frazeologiczny języka polskiego*, red. S. Skorupka, t. 2, Warszawa 1987.
- Jarniewicz J., *Où sont les poissons d'antan?*, „Literatura na Świecie” 9/2000, s. 265–274.
- Prokop J., *Wstęp*, do: E.L. Masters, *Umarli ze Spoon River*, Warszawa 1968.
- Sprusiński M., *Wstęp*, do: E.L. Masters, *Poezje wybrane*, Warszawa 1974.
- Sprusiński M., *Milczenie mądrości*, w: E.L. Masters, *Antologia Spoon River*, Warszawa 1981.

## ABSTRAKT

Szkic jest próbą porównania dwóch polskich tłumaczeń wiersza *Conrad Siever* pochodzącego ze *Spoon River Anthology* amerykańskiego poety i biografę Edgara Lee Mastersa. Przekłady autorstwa Michała Sprusińskiego i Andrzeja Szuby zostały rozpatrzone w kontekście tradycji europejskiej oraz współczesnej poezji polskiej. Analiza utworów obejmuje



zagadnienia dotyczące języka, jednak przede wszystkim opiera się na pokazaniu tropów, które wpłynęły na interpretację utworu Mastersa przez obu tłumaczy.

## ANEKS

*Conrad Siever*

tłum. Andrzej Szuba

Nie w tamtym zapuszczonym ogrodzie,  
Gdzie trupy przemieniają się w trawę  
Niestrawną dla bydła i w zimozielone krzewy,  
Które nie rodzą owoców –  
Gdzie pośród cienistych alejek  
Słysząc daremne westchnienia  
I śni się jeszcze bardziej daremne sny  
O bliskim związku z duszami, które odeszły –  
Lecz tutaj, pod jabłonią,  
Którą kochałem, strzegłem i przycinałem  
Sękatymi rękami  
Przez długie, długie lata;  
Tutaj, pod korzeniami tej zimowej jabłoni,  
Przejść w chemicznym procesie, po kole życia,  
W glebę i w ciało drzewa,  
I w żywe epitafia  
Jeszcze czerwiejszych jabłek!

*Conrad Siever*

tłum. Michał Sprusiński

Nie w tamtym jałowym ogrodzie,  
gdzie ciała w trawę się zamieniają,  
która nie karmi stada –  
w krzewy wiecznie zielone.  
Nie tam, gdzie na cienistych ścieżkach  
płonne słysząc westchnienia,  
gdzie śnią się płonne sny  
o bliskiej więzi ze zmarłymi –  
lecz tutaj, pod jabłonią,  
którą kochałem, strzegłem, przycinałem,  
żylastymi rękami  
przez długie, długie lata;  
tutaj, pod korzeniami tej złotej renety,  
wejść w chemiczną przemianę, w krąg życia,  
stać się glebą, drzewa ciałem,  
stać się żywymi epitafiami  
coraz czerwiejszych jabłek!

Anna Wróbel

## **Psalm Paula Celana – analiza wybranych polskich przekładów**

*Psalm* jest obok *Todesfuge* najbardziej znanym w Polsce wierszem Paula Celana. To również jeden z najchętniej przekładanych na język polski utworów tego niemieckojęzycznego poety. Do grona tłumaczy *Psalmu* należą m.in. Jacek Mularski, Jan Gościński, Krzysztof Karasek czy Krzysztof Lipiński. Jednak przedmiotem analizy w niniejszym tekście będą przekłady Feliksa Przybylaka, Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego i Jakuba Ekiera zamieszczone w dwujęzycznym wydaniu *Utworów wybranych. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, które ukazały się pod redakcją Krynickiego w Wydawnictwie Literackim w 1998 roku<sup>1</sup>. Przekłady *Psalmu* umieszczone są w tym wydaniu w różnych miejscach. Za kongenialne uznaje Krynicki tłumaczenie Barańczaka, sytuując je tuż obok niemieckiego oryginału, pozostałe zaś możemy odnaleźć w dodatkowym rozdziale zawierającym wybrane przez redaktora przekłady.

Co stanowi o ogromnej popularności *Psalmu* wśród polskich autorów? Czy utwór ten jest aż tak wielkim wyzwaniem translatorskim, że kolejnym tłumaczom pozostaje tylko ciągłe doskonalenie przekładu stale niemogącego nawet zbliżyć się do wieloznacznego oryginału? Rezygnując z własnej próby przełożenia *Psalmu* na język polski, mimo że jak twierdzi Krynicki, „najlepszą krytyką przekładu może być tylko – lepszy przekład”<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Tłumaczenia te zostały umieszczone w aneksie na końcu niniejszego artykułu.

<sup>2</sup> R. Krynicki, *Zamiast postowia*, w: P. Celan, *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, Kraków 1998, s. 360.