

Inspiracja artystyczna

From translation to imitation

Od tłumacza do naśladowania

Richard Jackson

University of Tennessee, TN (USA), svobodni@aol.com

Data zgłoszenia: 10.03.2015 — Data recenzji i akceptacji: 28.04.2015

Abstract: Translation is not only an important way to learn the art of poetry, but also provides a way to understand other cultures. However, it is mostly misunderstood: some would desire a literal translation even if the spirit of the text is lost, others a loose version even if the meaning is lost. Everything we write is already a translation in that it is made of words as opposed to the original experience, and every translation is then necessarily an interpretation. Literary translation involves trying to recreate the experience of the original, and this can be done in ways ranging from actual translation to imitation.

Key words: Translation, Imitation, poetry, paraphrase, adaptation.

Why translate? Kenneth Rexroth, one of the most influential translators, writes in his essay, *The Poet as Translator* — “The writer who can project himself into exultation of another learns more than the craft of words. He learns the stuff of poetry.”¹ Translation is at the heart of poetry — a poet like Rilke writes in his *Ninth Elegy* that when the poet

returns from the mountain slopes into the valley,
he brings, not a handful of earth, unsayable to others, but instead
some word he has gained, some pure word, the yellow and blue
gentian. Perhaps we are here in order to say: house,
bridge, fountain, gate, pitcher, fruit-tree, window--
at most: column, tower....But to say them, you must understand,

¹ *Poems from the Greek Anthology. Expanded edition.* Trans. K. Rexroth. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, p. XXI.

oh to say them more intensely than the Things themselves
ever dreamed of existing.²

Rilke's notion that words only metaphorically stand for ideas, sensations and feelings suggests that they are themselves a form of translation. Of course, this could lead us quickly into a maze of problems and suggest that even a poem in our own language must be "translated." What is at issue in translating poetry is the very nature of poetry, and the very nature of language. The main problems and debates that arise concerning the translation of poetic works occur when one realizes to what extent the essence of a poem lies, as Rilke and Rexroth suggest, beyond the words *per se*.

First, I want to point out that literary translation differs in many important respects from the kind of translation that is usual in a language class. Literary translation, for one, involves a good deal of interpretation about intent and effect. For another, it is often not so interested in a literal "transliteration" as much as finding a corollary mood, tone, voice, sound, response — any number of issues can be raised here. John Dryden, the great neoclassical poet, wrote in his *Preface to Pindaric Odes*, that translation should be "not so loose as paraphrase, nor so close as metaphrase."³ A poet such as John Nims feels that the most important thing to translate is sound; for him, the pure music of the poem is most crucial. James Wright in translating Hesse's poems aims to duplicate their emotional effect more than any technique such as sound *per se*. Robert Bly's translations are extremely loose yet often capture the essence of Neruda's and Rilke's spirits.

Or take the question of Dante's *Inferno*. John Ciardi's translation of Dante strives to duplicate the colloquial effect of the language as well as the rhyme; on the other hand, Robert Pinsky's translation strives to capture more of the Miltonic aspect of Dante's language, also with rhyme. Ciardi's takes quite a few liberties; Pinsky's actually condenses some of the poem: his version is shorter. Mark Musa is fairly literal and uses a kind of terza rima, but is unrhymed and while it tries to capture the varied pace of the poem's rhythms it is woefully deficient in music — one of the most important aspects of the poem. To read Musa is to get an accurate sense of the poem's meaning and scope, even the play of its metaphors, and yet to be totally ignorant of the "feel" of the poem. The same is true of Singleton's very literal prose translation.

One could say that in all these translations one is not reading Dante but only a translator, but of course that is also true for an Italian of today who must not only cope with archaic words and word forms, but also the different force and

² *The Poetry of Rilke*. Trans. E. Snow. North Point Press, 2009, p. 335.

³ R. Schulte, J. Biguenet: *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. University of Chicago Press 1992. Unless otherwise stated, all citations and sources are from this text.

even connotative meaning of images and metaphors. One answer is simply to not read any version because it is not the author *per se*, but that would lead to a pretty narrow view of our literary heritage. (What would happen if the same principle were applied to the UN where speeches are given and translated but cannot translate nuances of meaning, tone, voice, rhythm, etc.?).

“Poetry is what is lost in translation,” wrote Robert Frost, a notion we have probably all heard.⁴ “Poetry is what is gained in translation” wrote Joseph Brodsky, the Nobel prize winning Russian poet who also spoke several languages.⁵ Or as Octavio Paz, the Mexican Nobel prize winning poet says, “poetry is what gets transformed.” Ezra Pound, in *How To read*, describes three aspects of the language of poetry: *melopoeia*, its music; *phanopoeia*, the imagistic quality; and *logopoeia*, “the dance of the intellect among words.” It is this last aspect that Pound says is the essence of poetry, Rilke’s unsayable. What Brodsky, Pound and Paz were driving at was that there are intangible things, that the realm of the wordless and visionary, as Dante himself says in *Paradiso XXXIII*, is both untranslatable while also being the essence of poetry. Brodsky may be echoing Boccaccio’s notion in *Genealogia Deorum Gentilium*, X,7, where Boccaccio says that in listening to the Greek *Iliad* in Latin translation “some passages I came to understand very well by frequent interpretation.”⁶ And the renowned Swedish poet, Tomas Tranströmer, writes that a poem is a manifestation of an invisible poem that is written beyond languages themselves. “Languages are many but poetry is one,” says the Russian poet Andrei Voznesensky.

Where does this leave us? Yang Wan-Li, a Chinese poet, once wrote about poetry and translation: “If you say it is a matter of words, I will say a good poet gets rid of words. If you say it is a matter of meaning, I will say a good poet gets rid of meaning. ‘But,’ you ask ‘without words and without meaning, where is the poetry?’ To this I reply: ‘get rid of words and get rid of meaning, and still there is poetry.’” It is that intangible that is left that is the object, I suggest, of good translation. That is why the contemporary poet and translator, Jane Hirshfield, says: “A literal word-for-word trot is not a translation. The attempt to recreate qualities of sound is not translation. The simple conveyance of meaning is not translation.”⁷ She is perhaps echoing the great Latin poet Horace who writes in his *Art of Poetry* (Ser. II, III) that a good translation of Homer can exist only:

if you don’t try to render word by word like a
slavish translator, and if in your imitation you do not

⁴ R. Frost: *Collected Poems, Prose and Plays*. New American Library 1995, p. 806.

⁵ J. Brodsky: *Less Than One: Selected Essays*. Farrar, Straus and Giroux, 1987, p. 52.

⁶ Cited in Boccaccio: *Genealogy of the Gentile Gods*. www.usfc.sdsu.edu/~amtower/genealogygentilegods.doc.

⁷ J. Hirshfield: *Nine Gates: Entering the Mind of Poetry*. Harper Collins 1998, p. 167.

leap into the narrow well, out of which either shame
or the laws of your task will keep you from stirring a step.⁸

The step image, by the way, is a pun of the use of “poetic feet,” a way to measure rhythm. Horace’s and Wan-Li’s notions have been echoed through the ages. In our own day Octavio Paz says: “After all, poetry is not merely the text. The text produces the poem: a sense of sensations and meanings... With different means, but playing a similar role, you can produce similar results. I say similar, but not identical: translation is an art of analogy, the art of finding correspondences. An art of shadows and echoes... of producing, with a different text, a poem similar to the original.” This leads us to an essential irony: Stephen Mitchell, the well known translator of Rilke, says that “with great poetry, the freest translation is sometimes the most faithful.”⁹ And the great English poet, translator and critic, Samuel Johnson, who was one of the most conservative critics of the neoclassical period, wrote: “We try its effect as an English poem; that is the way to judge the merit of translation.”

In recent years translators have taken to collaborative efforts, often translating language they do not know or know very little. Such collaborations, usually between a good linguist or native speaker and a good poet have resulted in some stunning translations. Usually the poet is provided with a literal translation, then works with the translator over phrases and words with colloquial, historical or metaphoric resonance, and then the poet comes up with a poem that is a version, imitation (fairly close) or adaptation (loose). This, too, is an old practice: Johnson, for instance, describes it in his description of Pope’s work on *The Iliad*. When Pope or any translator poet felt himself “deficient” in understanding, he would make “minute inquiries into the force of words.” Chapman, for example, besides Pope, clearly worked this way. The aim of these efforts is to provide, as Johnson, sought, the best poem in English. The result of translation in the context I have been discussing is, as Johnson notes, a way to enrich both languages just as Pope’s translation of Homer “tuned the English tongue.” Pound puts it this way: “it is in the light born of this double current that we look upon the face of the mystery unveiled.” Pound says that his translations of Cavalcanti are not line by line by rather “embody in the whole of my English some trace of that power which implies the man.” Clearly the notion of translation here is far different than what the average person thinks.

The French poet, Paul Valéry, in his *The Art of Poetry*, writes that in translating Virgil he wanted to change parts for he felt a merging with the author: translating was creating, he felt. In a similar way, in our own time, Pulitzer Prize winning

⁸ Horace: *Satires and Epistles*. Trans. Davie. Oxford University Press 2011, p. 180.

⁹ S. Mitchell: *Introduction to The Selected Poetry of Ranier Marie Rilke*. Vintage. Reissue edition. 1989, p. IV.

poet and translator Charles Simic writes: “translation is an actor’s medium. If I cannot make myself believe I am writing the poem I’m translating, no degree of aesthetic admiration for the work will help me.”¹⁰ Judith Hemschemeyer, who translated perhaps the greatest poet of the century, Anna Akhmatova, describes a slow process of first getting a basic sense and then working to duplicate various effects depending upon what she felt the main strength of a particular poem to be. And well known American poet Galway Kinnell describes, in his preface to Villon’s poems, how “one can be impeccably accurate verbally and yet miss the point or blur the tone quite badly... I wanted to be ‘literal’ in another sense. I wanted to be more faithful... to the complexities of the poetry, both to its shades of meaning and its tone. At the same time I wanted the English to flow very naturally. Therefore I avoided transferring ‘meanings’ from one language directly into another.” Kinnell goes on to say he attempts to “internalize” the French: I would not merely be changing language into language but also expressing what would have become to some extent my own experiences and understandings.”¹¹ If that seems strange, remember that whenever we read a poem in our own language we bring our own experiences, contexts, and notions to the text, and they interact to form a unique experience called the poem. One could argue — and many critics and linguists today do so — that we translate even as we read within our own language. Reading Kinnell’s poems and Kinnell’s translations involves similar activity, and not unlike what we would do when reading Villon in the original. So what is Villon’s poem? As read by a French scholar? a French poet? a good reader of French? a bad reader? Do the poems exist in some absolute Platonic place where all the meanings and effects are intact? Do they exist in individual reader’s responses? Somewhere in between? These are precisely the issues a translator and a reader of translations must face. “It is because it is impossible that translation is so interesting,” wrote William Matthews who has translated Ovid, Horace and Martial.

In a letter about the nature of poetry to his brother, Gherardo, Petrarch wrote of the Biblical poetry that they “never have been, or could be, easily translated into any other language without sacrificing rhythm and meter or meaning. So, as a choice had to be made, it has been the sense that has been more important. And yet some trappings of metrical law still survive, and the individual pieces are what we still name verses, for that is what they really are.” Still, unsatisfied finally with that, Petrarch wrote his own sequence of *Salmi Penitenziali* in a single year in imitation of the Biblical psalms, but using phrases and ideas from the originals. In the *Preface* to his *Familiar Letters* Petrarch wrote that “The first care of the poet is to attend to the person who is the reader; this is the best way to know what

¹⁰ Ch. Simic: *Preface to Poems By Novica Tadic*. BOA 2009, p. II.

¹¹ G. Kinnell: *Introduction to The Poems of Francois Villon*. University Press of New England 1982, p. IV.

to write and how to write it for a specific audience.”¹² In a sense he prefigures Johnson’s concern, cited above, that the purpose of poetry is to be read.

How, then, to restore poetry’s original sense of freshness, of movement, and yet take into account a modern audience is always the issue. Translators like David Slavitt, with Ovid and Virgil, and William Matthews, with Martial and Horace, have magnificently transplanted these poets to our own times so that they seem to come alive, filled with their own concerns, but as they would speak in our own age, as Johnson had wanted. Matthews, for instance, adds current references, Slavitt’s Virgilian Eclogues are as much interpretations as translations. In other words, they have considered the contemporary reader, as Petrarch urged, along with the meaning and rhythms. This is precisely the example of Horace and of Pope. As Johnson wrote of Pope’s Homer: “To a thousand cavils one answer is sufficient: the purpose of an author is to be read, and the criticism which would destroy the power of pleasing must be blown aside.”

Literary translation comes close, as Pope suggests in a letter about his Imitations of Horace, to the notion of imitation. One anonymous wrote that Pope’s versions were “bound hand and foot and yet dancing as if free.” Earlier, Ben Jonson had defined imitation in his *Timber* as merely a poem loosely based on another poem. Dryden in his *Preface* to his translation of Ovid, then defined three kinds of relationship a poet could have to a prior text. “Metaphrase” for Dryden was a slavish, “word by word” account. “Paraphrase” was a “translation with latitude” that kept the original meaning but often with “amplification.” “Imitation,” on the other hand, meant, for Dryden, a process where the “translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty, not only to vary words and sense, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork, as he pleases.” This is precisely the sort of thing Robert Lowell does in his *Imitations* from various poets, and what Pound does in his *Homage to Sextus Propertius*, a sequence of loosely translated lines rearranged into a sequence of totally new poems. And it is related to what Stephen Berg does in gathering images, tones and lines from Anna Akhmatova in his *With Akhmatova at the Gate*. Dana Gioia has written an essay describing how Donald Justice makes use of various lines, poems and forms of previous poets in over a fourth of his own poems.

We’ve become so used, in our own time and place, to valuing the new and the different above all else, that we have lost sight, in our own art of poetry with its rich tradition, of, as Roethke says in the title of a revealing essay, “How to Write Like Someone Else.” Indeed, poets through the ages have learned to write by imitation, from Catullus adaptations of Callimachus, Horace’s borrowings from Lucilius, Petrarch’s use of Dante and Cino di Pistoia, Wyatt and Surrey’s use of

¹² Petrarch: *Letters on Familial Matters*. Trans. A. Bernardo. Albany State University Press 1975, p. 211.

Petrarch, and so on. Pope in fact said he turned to imitation to tighten his own verse and to find a voice to say things he was not ready to speak in his own voice. Petrarch, an early champion of learning from the past, writes in a letter to his friend Boccaccio: “An imitator must see to it that what he writes is similar, but not the very same; and the similarity, moreover, should not be like that of a painting or statue to the person represented, but rather like that of a son to a father, where there is often great difference in the features and members, yet after all there is a shadowy something — akin to what the painters call one’s air — hovering about the face, and especially the eyes, out of which there grows a likeness... [W]e writers, too, must see to it that along with the similarity there is a large measure of dissimilarity; and furthermore such likeness as there is must be elusive, something that it is impossible to seize except by a sort of still-hunt, a quality to be felt rather than defined... It may all be summed up by saying with Seneca, and with Flaccus [Horace] before him, that we must write just as the bees make honey, not keeping the flowers but turning them into a sweetness of our own, blending many different flavors into one, which shall be unlike them all, and better.”¹³ Imitation, in other words, is creation: just taking a glance at what Samuel Johnson does to Juvenal in his “Vanity of Human Wishes” or what Frost does with Virgil’s *Georgics* in his *North of Boston* the *Greek Anthology* in *A Witness Tree* ought to show us how one can learn from the past and still be original. Curiously, Frost gave a January 1916 lecture called “The discipline of the Classics and the Writing of English” which extolled imitation. One can see how James Wright’s middle poems were influenced by his reading of Lorca, Jiminez, Neruda and various imagistic poems from China and Japan. In fact, a glance at W.S. Merwin’s poems in *The Lice* (1967) and the translations he was doing at that time show an incredible similarity of the type Petrarch describes. Of course, sometimes imitation is very close to the original: in fact, one translation of Merwin’s, “The Creation of the Moon” derived from a South American Indian tale is almost rendered step by step in *The Lice* but with a different ostensible subject.

Even more loosely, we can see a number of influences: Kunitz, Horace and Robinson on James Wright; Greek and Roman epigrams on Linda Gregg and Jack Gilbert; Vallejo, Rimbaud and the beats on Tomaž Šalamun. Longinus, the Roman critic wrote: “Emulation will bring those great characters before our eyes, and like guiding stars they will lead our thoughts to the ideal standard of perfection.” Perhaps one of the greatest examples is the way Petrarch borrows the idea of creating an evolving self in a sequence of poems from Horace’s *Odes* and his sense of how to address the reader from Cicero’s letters. Ultimately the point here is that poets learn to advance their craft by reading other poets from other ages and other cultures, adapting impulses, lines, forms and ideas to their own times. Not to read, not to “emulate,” is to isolate one’s art, to leave it static.

¹³ Ibidem, p. 245.

Od tłumaczenia do naśladowania From translation to imitation

Richard Jackson

Uniwersytet Stanowy Tennessee, TN (USA), svobodni@aol.com

Data zgłoszenia: 10.03.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 28.04.2015 r.

Abstract: Translation is not only an important way to learn the art of poetry, but also provides a way to understand other cultures. However, it is mostly misunderstood: some would desire a literal translation even if the spirit of the text is lost, others a loose version even if the meaning is lost. Everything we write is already a translation in that it is made of words as opposed to the original experience, and every translation is then necessarily an interpretation. Literary translation involves trying to recreate the experience of the original, and this can be done in ways ranging from actual translation to imitation.

Key words: Translation, Imitation, poetry, paraphrase, adaptation.

Zastanawiając się nad istotą przekładu, Kenneth Rexroth, jeden z najbardziej wpływowych tłumaczy swojego pokolenia, pisze w eseju zatytułowanym *Poeta jako tłumacz*: „Pisarz, który potrafi odnaleźć się w stanie uniesienia drugiego człowieka, uczy się więcej niż tylko rzemiosła słowa. Uczy się istoty poezji”¹. W rzeczy samej, przekład wydaje się ucieleśnieniem kwintesencji poezji, z czym zgadza się również Rilke w swojej *Dziewiątej Elegii*, a poeta

ze zbocza góry przynosi w dolinę
nie garść ziemi, zatajonej każdemu, lecz
zdobyte czyste słowo, żółtą i błękitną gencjanę.
Może jesteście tu, by powiedzieć: dom, most,
studnia, brama, dzban, drzewo owocowe, okno —

¹ *Poems from the Greek Anthology. Expanded edition.* Trans. K. Rexroth. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, s. XXI.

lub najwyżej kolumna, wieża..., ale powiedzieć, zrozum to, tak powiedzieć, jak nigdy samym rzeczom nie było wiadome, jakimi we wnętrzu są².

Rilke postrzega słowo wyłącznie jako metaforę przedstawiającą idee, wrażenia i uczucia, a słowo samo w sobie stanowi dla niego pewną formę przekładu. Oczywiście, taka interpretacja łatwo może stać się problematyczna i nasuwa myśl, że każdy wiersz, nawet w naszym własnym języku, wymaga „tłumaczenia”. Tak więc kwestią sporną w przypadku przekładu poezji okazuje się zarówno istota poezji, jak i istota samego języka, a główne problemy i rozważania wynikające z tego podejścia oparte są na założeniu, że istota utworu poetyckiego leży, jak twierdzą Rilke i Rexroth, poza słowem jako takim.

Należy podkreślić, że przekład poetycki odbiega znacznie od tłumaczenia, z jakim zazwyczaj można się spotkać na zajęciach językowych. Wymaga on, po pierwsze, dużego wysiłku interpretacyjnego dotyczącego zarówno intencji autora, jak i oddziaływania środków artystycznych na czytelnika. Poza tym, celem przekładu poetyckiego nie jest dosłowne „przetłumaczenie”, lecz raczej oddanie nastroju, barwy, głosu czy dźwięku utworu. John Dryden, wielki poeta neoklasykistyczny, pisał w przedmowie do *Pindaric Odes*, że przekład „nie powinien popadać w parafrazę, ale też nie może stać się metafrazą”³. Poeta John Nims sądzi natomiast, że najważniejszy w tłumaczeniu jest dźwięk, gdyż melodia stanowi kluczowy aspekt utworu poetyckiego. James Wright z kolei, tłumacząc poezję Hermana Hesse’a, stara się zawrzeć emocjonalny ładunek obecny w jego utworach, a nie konkretne środki wyrazu. A tłumaczenia Roberta Blya, mimo że wyraźnie różnią się od oryginału, usiłują oddać ducha poezji zarówno Rilkego, jak i Nerudy.

Tłumaczenia *Boskiej komedii* Dantego na język angielski stanowią kolejny przykład różnorodnego podejścia do przekładu poetyckiego. John Ciardi, starając się oddać rytm *Boskiej komedii*, korzysta z języka potocznego, gdy tymczasem Robert Pinsky zachowuje rytm oryginału, stosując wyszukane słownictwo charakterystyczne, na przykład w przypadku poezji Milona. Ciardi pozwala sobie na pewną swobodę tłumaczenia, a Pinsky „zagęszcza poemat”, tym samym jego przekład jest znacznie krótszy od oryginału. Mark Musa proponuje natomiast dosłowne tłumaczenie utworu i wprowadza swego rodzaju *terza rima*. Przekład ten nie jest rymowany. Mimo że jego autor dokłada starań, aby uchwycić zmienną rytmikę utworu, tłumaczenie pozbawione jest muzykalności, jednego z najważniejszych aspektów utworu Dantego. Czytając przekład Musy, czytelnik ogarnia

² *The Poetry of Rilke*. Trans. E. Snow. North Point Press, 2009, s. 335. Tłumaczenie: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=8760&s=1.

³ R. Schulte, J. Biguenet: *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. University of Chicago Press 1992. Jeśli nie podano inaczej, to wszystkie cytaty pochodzą z tego tekstu.

zatem zarówno treść, jak i środki artystycznego wyrazu *Boskiej komedii*, lecz nie jest świadomy, jak oryginał jest odbierany na innych płaszczyznach. Podobnie rzecz się ma z bardzo dosłownym przekładem prozy autorstwa Singletona.

Można by uznać, że w wymienionych przekładach czytelnik nie ma do czynienia z oryginałem autorstwa Dantego, a jedynie z interpretacją tłumacza, ale oczywiście komentarz ten dotyczyłby również współczesnego Włocha, który nie tylko boryka się z archaicznym słownictwem *Boskiej komedii*, ale także z odmiennymi od współczesnych środkami wyrazu. Rozwiązaniem mogłoby tu być odrzucenie wszystkiego, co nie stanowi oryginału, jednak doprowadziłoby to do raczej wąskiego pojęcia o naszej spuściźnie literackiej. (Co by się stało, gdybyśmy zastosowali tę zasadę do obrad ONZ, gdzie przemówienia są wygłaszane i tłumaczone, ale nie można tłumaczyć niuansów, tonu, głosu, rytmu itd.?)

Robert Frost twierdzi, że „Poezja niknie w przekładzie”, i jest to przeświadczenie, z którym prawdopodobnie wszyscy się zetknęliśmy⁴. Z kolei rosyjski laureat Nagrody Nobla i poliglota Josif Brodsky sądzi wręcz przeciwnie, że „Poezja odnajduje się w przekładzie”⁵. „Poezja to przeobrażenie” — oznajmia meksykański noblista Octavio Paz. A Ezra Pound w *How To Read* wskazuje na trzy aspekty języka poetyckiego: *melopoeię*, czyli melodię, *phanopoeię*, tzn. zdolność kreowania obrazów, i *logopoeię*, czyli „taniec umysłu wśród słów”. Ten ostatni aspekt, według Pounda, stanowi istotę poezji, niewypowiedziany wymiar, do którego odnosił się Rilke. Brodsky, Pound i Paz wskazują na istnienie świata zjawisk nieuchwytnych, świata bezsłownego i marzycielskiego, o którym Dante wspomina w *Paradiso XXXIII*, świata, który jednocześnie jest nieprzetłumaczalny i stanowi sedno poezji. Stanowisko Brodskiego odpowiada spostrzeżeniom Boccaccia, który w *Genealogia Deorum Gentilium*, X,7 wyznaje, słuchając „Iliady” w tłumaczeniu łacińskim: „pewne fragmenty zrozumiałem bardzo dobrze dzięki częstemu wykonywaniu utworu”⁶. Natomiast znany szwedzki poeta Thomas Transtromer twierdzi, że utwór poetycki jest tak naprawdę przejawem innego, niewypowiedzianego dzieła, napisanego ponad samym językiem. „Języków jest wiele, ale poezja jest tylko jedna” — twierdzi rosyjski poeta Andrej Wozniesiński.

Co zatem sądzić na ten temat? Chiński poeta Yang Wan-Li tak pisał o poezji i przekładzie: „Jeżeli wydaje ci się, że wszystko zależy od słów, powiem ci, że dobry poeta nie potrzebuje słów. Jeżeli myślisz, że wszystko zależy od treści, powiem ci, że dobry poeta nie potrzebuje treści. »Ale«, zapytasz, »bez słów i treści, jak możliwa jest poezja?« Wtedy odpowiem »pozbadź się słów i znaczenia, a dalej pozostanie poezja«”. Ten nieuchwytny element poezji jest, moim zdaniem, przedmiotem dobrego przekładu. Właśnie dlatego Jane Hirshfield, współczesna

⁴ R. Frost: *Collected Poems, Prose and Plays*. New American Library 1995, s. 806.

⁵ J. Brodsky: *Less Than One: Selected Essays*. Farrar, Straus and Giroux, 1987, s. 52.

⁶ Cyt. z: Boccaccio: *Genealogy of the Gentile Gods*. www.usfc.sdsu.edu/~amtower/genealogygentilegods.doc.

poetka i tłumaczka, twierdzi, że „Dosłowne tłumaczenie nie jest przekładem. Próba oddania melodii nie stanowi przekładu. Zwykle oddanie treści tekstu nie jest przekładem”⁷. Zapewne wspomniana autorka wtóruje wielkiemu łacińskiemu poecie Horacemu, który w *Ars Poetica* (Ser. II, III) pisze, że przekład utworów Homera jest dobry:

Jeżeli tłumacz nie stara się niewolniczo oddać
słowo w słowo oryginału, i jeżeli naśladować go nie popadnie
w ciasną studnię, z której ani wstyd
ani prawa rządzące jego zadaniem
nie pozwolą mu przekierować kroku⁸.

Notabene, metafora kroku stanowi grę słów przywodzącą na myśl stopę metryczną, którą określa się rytm. Na przestrzeni wieków wielokrotnie utożsamiano się z poglądami zarówno Horacego, jak i Wan-Li. Współcześnie zaś Octavio Paz twierdzi: „W końcu poezja to przecież nie tylko sam tekst. Tekst układa się w wiersz, który oddaje zmysły i znaczenia... Za pomocą różnych środków artystycznych, o zbliżonej funkcji, można podobnie oddziaływać na czytelnika. Podobnie, ale nie tak samo: przekład jest sztuką analogii, sztuką odnajdywania odpowiedników. Sztuką opartą na kreowaniu cieni i echa oryginału..., sztuką tworzenia za pomocą innego tekstu utworu podobnego do oryginału”. Prowadzi to do podstawowej sprzeczności, którą wyartykułował Stephen Mitchell, znany autor przekładów Rilkego na język angielski. Twierdzi on mianowicie, że „jeżeli chodzi o poezję najwyższych lotów, jej najbardziej wolne tłumaczenie okazuje się często najwinniejszym”⁹. Natomiast wielki angielski poeta, tłumacz i krytyk literacki Samuel Johnson, jeden z najbardziej konserwatywnych badaczy neoklasycyzmu, dodaje: „Należy potraktować utwór poetycki w przekładzie tak, jakby był napisany w języku angielskim. W ten oto sposób oceniamy wartość przekładu”.

W ostatnich latach wielu autorów przekładów zaangażowało się w prace zespołowe, często tłumacząc z języków, których nie znają lub znają w niewielkim stopniu. Projekty te, oparte zazwyczaj na współpracy osoby dobrze znającej język lub mówiącej w danym języku oraz poety, przynoszą oszałamiające rezultaty. Poeta na ogół otrzymuje dosłowne tłumaczenie, konsultuje je z tłumaczem, by zrozumieć kontekst historyczny, słownictwo, kolokwializmy i przenośnie, po czym tworzy wiersz, który stanowi wersję, imitację (dosyć luźną) lub adaptację (luźną) oryginału. Praktyka ta nie jest czymś nowym. Johnson na przykład opisuje ją przy okazji pracy Pope’a nad tłumaczeniem *Iliady*. Gdy Pope, albo

⁷ J. Hirschfield: *Nine Gates: Entering the Mind of Poetry*. Harper Collins 1998, s. 167.

⁸ Horace: *Satires and Epistles*. Trans. Davie. Oxford University Press 2011, s. 180.

⁹ S. Mitchell: *Introduction*, in: *The Selected Poetry of Rainer Marie Rilke*. Vintage. Reissue edition, 1989, s. IV.

jakikolwiek inny tłumacz, niewystarczająco dobrze rozumiał tekst, „zasięgał wiedzy o słowach”. Podobnie jak Pope, pracował Chapman. Celem takiej współpracy było, do czego dążył również Johnson, stworzenie wspaniałego utworu w języku angielskim. W wyniku tej praktyki, jak zauważa Johnson, dochodzi do wzbogacenia obu języków, ponieważ — jak pisze wspomniany autor — przekład Homera autorstwa Pope’a „odmienił język angielski”. Pound z kolei przedstawia tę kwestię w sposób następujący: „odsłaniamy tajemnicę znaczenia, obserwując ją w świetle dwóch sprzecznych prądów”. Jak sam przyznaje, jego przekład dzieł Cavalcantiego nie odpowiada oryginałowi wers po wersie, ale raczej usiłuje „ucieleśnić w języku angielskim cząstkę siły drzemiącą w tym człowieku”. Oczywiście, pojęcie przekładu w rozumieniu Pounda jest dalekie od postrzeganego przez przeciętnego odbiorcę.

Paul Valéry w *Sztuce poezji* twierdzi, że tłumacząc Wergiliusza, miał ochotę zamienić się z poetą miejscami, wiedział bowiem, do jakiego stopnia identyfikuje się z autorem w procesie tłumaczenia. Przekład był w jego przypadku aktem tworzenia. Podobnych odczuć doznaje współczesny poeta i tłumacz, laureat Nagrody Pulitzera, Charles Simic. Jego zdaniem, „przekład jest aktorskim środkiem wyrazu. Jakkolwiek wspaniały nie byłby utwór, muszę uwierzyć, że to ja jestem jego autorem, żeby go dobrze przetłumaczyć”¹⁰. Judith Hemschmeyer, tłumaczka utworów bodajże najwybitniejszej poetki ubiegłego wieku Anny Achmatowej, opisuje powolny proces, podczas którego najpierw oswaja się z podstawowym przekazem utworu, a następnie stara się powielić wrażenia wywoływane przez poszczególne utwory. A dobrze znany amerykański poeta Galway Kinnell wyjaśnia w przedmowie do swojego przekładu poezji Villona, że „tłumacząc dosłownie, łatwo można rozminąć się ze znaczeniem oryginału albo wypaczyć jego ton... Staralem się tłumaczyć »dosłownie« w innym znaczeniu tego słowa. Chciałem być wierny poetyckiej złożoności oryginału, zarówno odcieniom znaczeniowym, jak i jego wymowie. Ale jednocześnie chciałem, by utwory te funkcjonowały w języku angielskim. Zaniechałem więc transferu znaczeniowego z jednego języka na drugi”¹¹. Kinnell kontynuuje swój wywód, twierdząc, że starał się zasymilować język francuski: „Tłumacząc, nie zmieniałem jedynie jednego języka na drugi, ale również wyrażałem to, co stało się częścią mojego własnego doświadczenia i interpretacji”¹². Jeżeli komukolwiek dziwne wydaje się podejście tego twórcy, to należy pamiętać, że za każdym razem, gdy czytamy utwór poetycki w rodzimym języku, postrzegamy go przez pryzmat własnych doświadczeń, kontekst, w jakim funkcjonujemy, oraz sposób, w jaki postrzegamy rzeczywistość. Wszystkie te elementy, oddziałując na siebie wzajemnie, tworzą unikalne doświadczenie, które nazywamy poezją. Można

¹⁰ Ch. Simic: *Preface*, in: *Poems By Novica Tadic*. BOA 2009, s. II.

¹¹ G. Kinnell: *Translator*. Hanover, University Press of New England, 1982, s. XIII.

¹² G. Kinnell: *Introduction*, in: *The Poems of François Villon*. University Press of New England 1982, s. IV.

nawet stwierdzić, z czym zgadza się wielu literaturoznawców i językoznawców, że tłumaczymy również we własnym języku. Czytanie zarówno poezji Kinnella, jak i jego tłumaczeń skłania czytelnika do czynności niewiele różniących się od tych, których wymaga lektura utworów Villona w oryginale. Ale czym jest w takim razie oryginał Villona? Czy to ten utwór, który czyta i interpretuje francuski literaturoznawca? Francuski poeta? Znawca języka francuskiego? Czy to jest nadal oryginał, jeżeli czyta go osoba źle mówiąca po francusku? Czy poezja istnieje w jakiejś platonicznej, idealnej przestrzeni, gdzie zarówno znaczenie, jak i oddziaływanie utworu literackiego są nietknięte? Czy funkcjonuje jedynie w przestrzeni indywidualnej interpretacji czytelnika? A może gdzieś pomiędzy tymi płaszczyznami? Na te pytania musi sobie odpowiedzieć zarówno tłumacz, jak i czytelnik przekładu. „Przekład jest czynnością niemożliwą i właśnie dlatego jest tak bardzo interesujący”¹³ — twierdzi William Matthews, tłumacz Owidiusza, Horacego i Marcjalisa.

W liście do swojego brata, Gherardo, Petrarca dzieli się następującą obserwacją w odniesieniu do poezji biblijnej: „nikt jeszcze jej łatwo nie przetłumaczył ani nie mógł jej łatwo przetłumaczyć na jakikolwiek język, nie zatracając rytmu, stopy czy treści. Tak więc skoro musiałem jakoś wybrnąć z tej sytuacji, treść wydała mi się najważniejsza. Mimo to niektóre elementy metryki pozostały i poszczególne części stanowią to, co wciąż nazywamy wersami, ponieważ rzeczywiście nimi są”. Wciąż nieusatysfakcjonowany rezultatem swojej pracy, Petrarca napisał w ciągu niespełna roku *Psalmy pokutne*, nie tylko wzorowane na poezji biblijnej, ale jednocześnie inkorporujące sformułowania oraz idee oryginału. W *Przedmowie do Listów o sprawach rodzinnych* Petrarca pisze: „Najważniejszym zmartwieniem tłumacza jest troska o osobę, którą jest czytelnik. Najlepszy jest to sposób, by wiedzieć, co pisać i jak pisać dla określonej publiczności”¹⁴. W pewnym sensie Petrarca zapowiada wspomniane wcześniej obawy Johnsona, że głównym celem poezji jest dotarcie do czytelnika.

Zachowanie świeżości i dynamiki oryginału, a jednocześnie dostosowanie go do wrażliwości współczesnego czytelnika stanowi zawsze wyzwanie. Ludziom pokroju Davida Slavitta — tłumacza Owidiusza i Wergiliusza — czy Williama Matthews a — tłumacza poezji Marcjalisa i Horacego — udało się wspaniale „przenieść” tych poetów do naszych czasów, zupełnie jakby byli jeszcze żywi, pełni własnych niepokojów, ale wyrażonych współcześnie, tak jak życzyłyby sobie tego Johnson. Matthews, na przykład, wkomponowuje w swój przekład elementy współczesne, a Slavitt bardziej interpretuje *Bukoliki* Wergiliusza niż je tłumaczy. Innymi słowy, obaj biorą pod uwagę współczesnego czytelnika, do czego nawoływał Petrarca, oraz treść i rytm utworów; dokładnie tak, jak robił to Pope,

¹³ Wywiad z Richardem Jacksonem. „Poetry Miscellany” 1986, s. 2.

¹⁴ Petrarch: *Letters on Familial Matters*. Trans. A. Bernardo. Albany State University Press 1975, s. 211.

tłumacząc Horacego. Johnson pisał następująco o epice Homera w tłumaczeniu Pope'a: „Tysiącu obiekcji w stosunku do przekładu można przeciwstawić jedną ripostę: celem autora jest dotarcie do czytelnika. Krytyka, która ma na celu zniszczenie wymiaru estetycznego utworu literackiego, powinna być odrzucona”.

Przekład poezji zbliżony jest więc do naśladownictwa, jak sugeruje Pope w liście na temat swoich przekładów utworów Horacego. Pewien anonimowy autor twierdził nawet, że wersja Pope'a, „mimo że zniewolona, powinna być pętami oryginału, tańczyła jakby była wolna”. Przed Pope'em Ben Jonson zdefiniował przekład w utworze *Timber* jako tekst zaledwie oparty na innym wierszu. Dryden w *Przedmowie* do tłumaczenia Owidiusza określił trzy rodzaje związków, w jakie poeta wchodzi z oryginałem. „Metafrazą”, zdaniem Drydena, stanowi niewolnicze, dosłowne tłumaczenie, „parafraza” to „wolne tłumaczenie”, zachowujące znaczenie oryginału, lecz często „wzmocnione”, a naśladownictwo — proces, w którym „tłumacz (o ile można go jeszcze tak nazwać) pozwala sobie na wolność nie tylko w zasobie słów i znaczeń, lecz również całkowicie od nich odchodzi, traktując oryginał jedynie jako wskazówkę, dzięki której rozpoczyna pracę wstępną”. Właśnie tego rodzaju tłumaczenia dokonuje Robert Lowell w *Imitacjach* czy Pound w *Homage to Sextus Propertius*, złożonego z ciągu luźno przetłumaczonych wersów zorganizowanych w zupełnie nowe utwory. W podobny sposób pracuje Stephen Berg, składając z sobą obrazy i wersy inspirowane utworami Anny Achmatowej w *With Akhmatova at the Gate*. Diana Gioia opisuje, jak Donald Justice posługuje się wersami, wierszami i formami innych poetów w jednej czwartej swoich utworów.

Obecnie tak bardzo zwracamy uwagę na nowe, odmienne zjawiska, że zapominamy o własnej poezji i tradycji literackiej, o tym, cytując tytuł eseju Roethkego, „Jak pisać jako ktoś inny”. Faktycznie, poeci na przestrzeni wieków uczyli się pisać przez naśladownictwo: Katullus adaptował utwory Kalimacha z Cyreny, Horacy zapożyczał od Lucyliusza, Petrarca czerpał od Dantego i Cino di Pistoia, Wyatt i Surray — od Petrarki itd. Pope twierdził, że naśladował, aby poprawić swoje własne strofy i wykształcić głos, który pozwoliłby mu wypowiedzieć rzeczy, których sam nie potrafił jeszcze sformułować. Petrarca, mistrz czerpania nauk z przeszłości, tak pisał do swojego przyjaciela Boccaccio: „Naśladowca musi się upewnić, że to, co pisze, jest podobne, ale nie takie samo, jak oryginał, a podobieństwo nie powinno być takie, jak między obrazem czy rzeźbą a osobą, ale raczej jak między synem a ojcem, którzy często różnią się wyglądem, lecz mimo to jest między nimi jakiś cień podobieństwa, bliski temu, co malarze nazywają postawą, widoczny w rysach twarzy, a w szczególności w oczach... My, pisarze, musimy się upewnić, że podobieństwo pociąga za sobą dużą dawkę odmienności, ponadto, że owa zbieżność ma charakter ulotny, nieuchwytny dla niewprawnego oka, by to coś się czuło, lecz nie można go było zdefiniować... Pisał o tym również Seneka, a przed nim Flaccus [Horacy], że musimy pisać, tak jak pszczoły produkują miód, nie przez zbieranie kwiatów,

lecz przez ich transformację w naszą własną słodycz, łącząc smaki, których owoc nie powinien być podobny do żadnego ze składników, a jednocześnie lepszy od nich wszystkich”¹⁵. Naśladownictwo, innymi słowy, jest tworzeniem. Przekłady Samuela Johnsona poezji Juwenalisa w *Vanity of Human Wishes* czy na przykład Frosta przekład *Georgik* Wergiliusza w *North of Boston the Greek Anthology in a Witness Tree* pokazują nam, ile można nauczyć się z przeszłości, będąc jednocześnie oryginalnym. Frost zresztą wygłosił wykład w styczniu 1916 r. zatytułowany *Klasyka a angielszczyzna*, w którym wychwalał naśladownictwo. Łatwo również dostrzec, jak ogromny miały wpływ na poezję Jamesa Wrighta jego przekłady utworów Lorci, Jiméneza, Nerudy oraz chińskiego i japońskiego imaginizmu. Porównanie wierszy W.S. Merwina z tomiku *The Lice* (1967) i jego przekładów z tego samego okresu wskazuje również niesamowite podobieństwo w stylu, o którym wspominał Petrarca. Oczywiście, czasami naśladownictwo jest niezmiernie zbliżone do oryginału: jeden z przekładów Merwina, *Stworzenie księżycy*, zaczerpnięte z południowoamerykańskiej baśni indiańskiej, pojawia się słowo w słowo w *The Lice*, ale z innym rzekomo podmiotem lirycznym.

Można zaobserwować wiele innych wpływów o mniejszym znaczeniu: Kunitz, Horacy i Robinson pojawiają się u Jamesa Wrighta, greckie i rzymskie epigramy u Lindy Gregg i Jacka Gilberta, Vallejo i Rimbaud — u Tomaża Šalamuna. Rzymski krytyk Longinus twierdził, że „Naśladownictwo przywoła przed nasze oczy wielkich bohaterów i, tak jak gwiazdy na niebie, poprowadzą oni nasze myśli ku absolutowi”. Prawdopodobnie jednym z najlepszych przykładów jest przypadek Petrarcki, który zapożyczył od Homera (*Ody*) pomysł rozwijającego się wnętrza podmiotu lirycznego na przestrzeni wielu utworów, a od Cyncerona (*Listy*) — sposób, w jaki powinno się zwracać do czytelnika. Rzecz w tym, że poeci uczą się rzemiosła, czytając innych poetów z innych epok i z innych kultur, przystosowując środki, strofy, formy i idee do swoich czasów. Nie czytać, nie naśladować oznacza odizolować poezję, pozostawić ją samą sobie, żeby skostniała.

¹⁵ Ibidem, s. 245.

Z języka angielskiego przetłumaczył *Wojciech Tokarz*