

Piotr Müldner-Nieckowski

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

O POLSKICH PRZEKŁADACH WIERSZA „THE RED WHEELBARROW” WILLIAMA CARLOSA WILLIAMSA

(1883–1963)

Na wstępie należy poczynić uwagę, że istnieją dwie możliwe i równoprawne wersje polskiego tytułu wiersza Williama Carlosa Williamsa *The Red Wheelbarrow* (1923). W języku polskim słowo określające ‘wózek na jednym kółku z dwoma uchwytami i wgłębioną platformą, służący do przetaczania przedmiotów’ ma dwie formy: występuje zarówno w liczbie pojedynczej, jak i (częściej) mnogiej, używanej w funkcji pojedynczej. Po polsku tytuł ten mógłby brzmieć *Czerwona taczka* albo *Czerwone taczki*. Ta myląca dwoistość (w rzeczywistości jest to tylko fakt obecności w słowniku pary odmian gramatyczno-stylistycznych bez znaczących skutków semantycznych) wydaje się mało istotna, ma tu jednak coś z magii: jako językowa dziwność może zapowiadać nieoczekiwane problemy ze szczególną teorią poetyki, którą głosił William Carlos Williams. Okazuje się to tym wyrazistsze, że wiersz jest bardzo krótki, zawiera dziewięć linijek (w tym tytuł) i dziewiętnaście słów. Jest to właściwie tylko jedno zdanie, miniaturka:

The Red Wheelbarrow

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens

Tak, wiersz jest bardzo skromny. Mimo to odegrał znaczną rolę w historii poezji nie tylko amerykańskiej, ale również światowej, ponieważ w zamiarze autora był manifestem przeciwko dominacji poetyki brytyjskiej. Kiedy ukazał się drukiem w 1923 roku¹, w środowisku literackim w Stanach Zjednoczonych zawrzało. Dziewięć linijek tekstu, pozornie stanowiącego jedynie fotograficzny wycinek jakiejś mikrorzeczywistości, tyle że przekazanej słowami, zbulwersowało czytelników i krytykę. Williams był już wtedy znany jako poeta, publikował wiersze i prozy, angażował się w przedsięwzięcia czasopiśmiennicze².

¹ Był to tekst umieszczony pod numerem XXII w tomie *Spring and All*, zawierającym wiersze i krótkie utwory prozatorskie, wydanym w Dijon (Francja) w 1923 roku w nakładzie 300 egzemplarzy przez należącą do poety Roberta McAlmona firmę wydawniczą Contact Publishing Co. Książka ta została przez Williamsa także włączona do wielokrotnie później wydawanego pierwszego tomu *The Collected Poems 1909–1939*, który w ostatniej wersji, pod redakcją A. Waltona Litza i Christophera McGowana, ukazał się w wydawnictwie A New Direction (New York 1986, 1991).

² M.in. z Robertem McAlmonem, z którym redagował i wydawał w Nowym Jorku pismo literackie „Contact Review”. (William Carlos Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York 1951).

Znano jego opublikowany sześć lat wcześniej wiersz *Apologia*, utwór, w którym na postawione przez siebie pytanie: „dlaczego dzisiaj piszę”, związłym językiem, metaforycznie brzmiącym, choć metafor w zasadzie pozbawionym, niejednoznacznie, lecz dobitnie demonstrował ideę imagistów, z którymi był związany – przynajmniej duchowo – do czasu ukazania się tomu *Spring and All*, a w nim *Czerwonych taczek*.

Williamsa postrzegano jako twórcę realizującego założenia amerykańsko-brytyjskiego imagizmu (1910–1918)³, głoszone głównie przez Thomasa Ernesta Hulme’a oraz przez zwolenników tego prądu artystycznego, nieformalną grupę twórców, do której należeli Ezra Pound, H. D. (Hilda Doolittle), Amy Lowell, Richard Aldington, James Joyce, Frank Stuart Flint, Skipwith Cannell, Ford Madox Ford, Allen Upward, John Cournos i inni, mniej znani, rozproszeni po całym świecie. Podstawą myślenia imagistycznego była rezygnacja z romantycznego i ideologicznego (zwłaszcza wiktoriańskiego) postrzegania świata, było nią także odejście od sentymentalizmu i moralizowania – ku „czystemu” obrazowaniu poetyckiemu, które może lub powinno być źródłem nowych idei. Imagisci za konieczny uważali powrót do klasycznych form poezjowania, do ekonomiczności stylu, bezpośredniości opisu, ale także do poszukiwania nowatorskich językowych form wyrazu⁴. Nie od rzeczy jest wspomnieć za Brianem Bremenem, że Williams uzasadniał swoje lingwistyczne aspiracje obserwacją języka zwyczajnych ludzi, słabo mówiących po angielsku imigrantów, języka, jak się wyraził, *pochodzącego z ust polskich matek*⁵.

³Wiele mało znanych informacji o imagizmie można znaleźć w pracy: L. Engelking, *Imagizm*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 190-209.

⁴M. Davidson, *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material Word*, Los Angeles–London 1997, s. 11-13.

⁵Dosłownie: „From the mouths of Polish mothers”. (B. A. Bremen, „Witness the words being born”: the Miscarriage of Language in Williams’s Stecher Trilogy, w: *Critical Essays on William Carlos Williams*, ed. by S. G. Axelrod, H. Deese, New York 1995, s. 188-198).

Williams, nawet wtedy, kiedy po publikacji *Spring and All* odsunął się od grupy imagistów i poszedł już zupełnie własną drogą, kilkakrotnie w swoich utworach użył imagistowskiego (ale wymyślonego przez siebie) określenia *No ideas but in things*⁶, co John Brinnin tłumaczy następująco: „Rzeczą poety nie jest opowiadanie ogólników, ale wypowiadanie się szczegółowe, tak jak czyni to lekarz, gdy pracuje nad pacjentem, gdy pochyla się nad rzeczą, która się przed nim znajduje, aby ze szczegółu wydobyć wartość uniwersalną”⁷. Innymi słowy to, co jest do powiedzenia w poezji, to nie idee zastane (ideologie), ale idea zawarta w rzeczywistości, którą należy przedstawić. Samo doskonalenie obrazowania (tworzenia obrazków poetyckich) poecie jednak nie wystarczało. W okowach imagizmu czuł się zapewne skrępowany, inaczej nie poszukiwałby nowych, nieraz zdumiewających środków wyrazu. Usiłował docierać do istoty rzeczy w sposób dla innych niedostępny.

Aby można było w pełni zrozumieć te dążenia, konieczne jest przypomnienie najważniejszych danych z biografii Williama.

Urodził się w 1883 roku w Rutherford w stanie New Jersey, z którego przez całe życie prawie nigdy nie wyjeżdżał. Mieszkał przy 9 Ridge Road, blisko skrzyżowania z Park Avenue, dokąd dziś wielu miłośników literatury przyjeżdża w celach sentymentalno-turystycznych. Jego babka była Angielką. Opuszczona przez męża, ponownie wyszła za mąż i wyemigrowała z Anglii do Portoryko wraz z synem, który wzrastał w Republice Dominikany i ożenił się z Portorykanką pochodzenia francusko-baskijsko-holendersko-żydowskiego. Z tego związku urodził

⁶ Wyrażenie to po raz pierwszy pojawiło się w wierszu *A Sort of a Song* w tomie *Paterson* (Book I, 1946), a potem było powtarzane w różnych partiach tego zbioru: „— through metaphor to reconcile / the people and the stones. / Compose. (No ideas / but in things) Invent!” (kursywa – P. M.-N.).

⁷ J. M. Brinnin, *William Carlos Williams*, w: *Seven Modern American Poets*, ed. by L. Unger, Minneapolis 1967, s. 83-118 (przeł. P. M.-N.).

się William, który dla podkreślenia latynoskiego pochodzenia, a także ze względu na pospolitość nazwiska William Williams, w dorosłym życiu po pierwszym imieniu z upodobaniem umieszczał drugie: Carlos. W 1906 roku ukończył Wydział Lekarski Uniwersytetu Pensylwanii, a w 1909 roku wydał pierwszą książkę poetycką *Poems*. Po studiach rozpoczął w Rutherford praktykę jako lekarz domowy i pediatra, którą prowadził aż do śmierci w 1963 roku. W 1912 roku ożenił się z Florencją Herman (jej starsza siostra odrzuciła oświadczyzny). Byli sobie wierni do końca. Imię żony nie pozostało bez wpływu na język poety (por. zamieszczony poniżej opis wiersza *Apologia*). Medycyna pozostawała jego pierwszym i głównym zawodem, dawała mu środki utrzymania, ale także stała się podstawą jego sposobu myślenia, patrzenia na świat i ludzi. Krytycy i historycy literatury, a także lekarze humaniści dostrzegają ścisły związek medycyny i poezji u Williama. Wydał kilkadziesiąt książek poetyckich i prozatorskich. Pisał eseje, zajmował się krytyką literacką. W okresie powojennym był uważany – obok Ezry Pounda i Roberta Frosta – za jednego z najwybitniejszych poetów Ameryki. Liczono się z nim, z jego zdaniem, jak z nikim przedtem, był powszechnie znanym mentorem i przyjacielem wielkich poetów i pisarzy, między innymi Ezry Pounda, Ernesta Hemingwaya, Allena Ginsberga. Otrzymał nagrodę Pullitzera w dziedzinie poezji.

Pisano o nim⁸:

Lekarz i zarazem człowiek literatury, podobnie jak Rabelais czy doktor Oliver Wendell Holmes, w charakterystyczny sposób reprezentował szczególny rodzaj wiedzy o człowieku, zachowywał

⁸William Carlos Williams (1883–1963), w: *The American Tradition in Literature*, ed. by S. Bradley, R. C. Beatty, E. H. Long, New York 1967, s. 1747-1748 (przel. P. M.-N.).

diagnostyczną rezerwę wobec słabości i siły humanistyki, zawsze z zachowaniem odpowiedniej dozy humoru, co pozwalało mu nigdy nie przekraczać granic zdrowego rozsądku. Taka jest sylwetka doktora Williama Carlosa Williamsa. W poszukiwaniu piękna i prawdy w zwyczajnej i niezwykłej brzydocie posługiwał się właściwym poznaniu naukowemu, wnikliwym klinicznym realizmem. Jego kolega po piórze, Wallace Stevens (*notabene* prawnik – przyp. P.M.N.) pewnego razu nazwał twórczość przyjaciela „antypoetycką”: Doktor Williams pisze o „śliwkach, które były w lodówce”; o „czerwonych taczkach ... znajdujących się obok białych kurcząt”; o zielsku w kwaśnej ziemi przy „szpitalu zakaznym”. Podobnie jak Stevens był poetą idei, choć w przeciwieństwie do niego z założenia „nie uprawiał metafizyki w celu dokonywania rewolucji w umyśle”⁹.

Do opinii tych można też dodać uwagę o wpływie medycyny na osobowość jej adeptów, takich jak właśnie Williams. Pisałem o tym wielokrotnie przy różnych okazjach, ale chyba najbardziej zwięzła charakterystyka jest zawarta w takim oto fragmencie: „Medycyna uczy obserwacji, ostrego spojrzenia na rzeczywistość, sprawnego definiowania, łączenia filozofii i psychologii z naukami przyrodniczymi, a także dyscypliny w myśleniu i wypowiedaniu się”¹⁰. Prawdopodobnie to wychowanie lekarskie powoduje, że tak wielu pisarzy, którzy studiowali medycynę, dostrzega ukrytą przed oczami mniej wnikliwych niezwykłość, a często wręcz groteskowość rzeczywistości i zachowań ludzkich (por.

⁹ Opinię zawartą w tym zdaniu należy rozumieć następująco: typowa konstrukcja narracyjna w rodzaju „Hrabina pomyślała, że w tym towarzystwie czuje się źle” jest fałszywa, ponieważ w rzeczywistości nikt nie wie, co hrabina mogła myśleć, autor tekstu także. W takim ujęciu techniki literackiej myślenie bohaterów powinno występować jedynie potencjalnie (P. M.-N.).

¹⁰ P. Müldner-Nieckowski, hasło *Lekarz pisarz*, <http://poradnia.pwn.pl> [06.11.2014].

twórczość choćby Jamesa Joyce’a, André Bretona, François Rabelais’go, Stanisława Lema albo Louis-Ferdinanda Céline’a), większą wagę przywiązuje do opisu behawioralnego jako wyrazu psychologii niż do produkowania myślenia i jego analiz, wreszcie neguje wiarygodność narracji, która – jak u licznych prozaików, ale i poetów także – na zasadzie niby-boskiej wszechwiedzy miałyby sięgać w głąb umysłu bohaterów.

Nie bez znaczenia było także mieszane pochodzenie Williamsa i kontakt z co najmniej trzema kulturami w rodzinie. Jak pisze Peter Ramos: „można zadawać sobie pytanie, czy twórczość Williamsa jest amerykańska, amerykańsko-hiszpańska, czy Boricua (synonim Portoryka, od *Boriken*, oryginalnej nazwy wyspy). Williams nie bez powodu posługiwał się drugim imieniem «Carlos» (...) Również nie bez powodu u Williamsa pojawiają się wersy hiszpańskojęzyczne”¹¹. Nie czuł się bynajmniej kosmopolitą, uważał się za Amerykanina ze wszystkimi atrybutami amerykańskości, ale – jeśli można tak powiedzieć – wielonarodowego. Między innymi stąd brał się – jak zobaczymy w wierszu *Apologia* – jego sprzeciw wobec segregacji społeczeństwa (etnicznej, rasowej, ekonomicznej, edukacyjnej) lub wobec historycznych zależności kultury amerykańskiej od dziedzictwa krajów europejskich, zwłaszcza Anglii (od której dorobku artystycznego Williams starał się oddzielać dorobek amerykański, mimo że jego ojciec był Anglikiem). Tak się wyrażał jego nowoangielski patriotyzm, ale była to postawa szczególna, oparta na logicznie uzasadnionej tolerancji świata i ludzi, jak w medycynie.

To wszystko jest widoczne jak na dłoni w całej obszernej twórczości Williamsa. Jednocześnie poeta ten zawsze znajdował się w stanie pogotowia twórczego, nieustannie próbował za

¹¹ Ramos, *Cultural Identity, Translation, and William Carlos Williams*, „Multi-Ethnic Literature of the United States” (MELUS), 2013, 38(2), s. 89-110, 10.1093/melus/mlt005 (przeł. P. M.-N.).

pomocą słowa reagować na rzeczywistość, badał ją, penetrował. Wiedział – nauczyła go tego praktyka lekarska – że rzeczywistość ogólna jest reprezentowana przez rzeczywistość szczególną. Zdawał sobie sprawę z tego, że takie nastawienie to praca syzyfowa, a mimo to z najmniejszego nawet dokonania poetyckiego (to znaczy w sensie naukowym – z czystej empirii) starał się wyciągać wnioski. Co więcej, starał się te wnioski bez zwłoki przekazywać już w owych dokonaniach, w pisanych wierszach, nawet jeśli motywacje do pisania i konkluzje miały pozostać autorską tajemnicą. Pisał w taki sposób, aby mimo maksymalnej zwięzłości utwory były pod każdym względem kompletne. W procesie tym brało udział nie tylko słownictwo z gramatyką, metaforyką, elipsą (ważny środek poetycki Williamsa). Działała tu obficie kompozycja wierszy, swoista, przemyślana przerzutnia, stosowana przez niego już w drugiej dekadzie XX w., interpunkcja z przerywnikami (istotne myślniki lub puste wersy, kropki oznaczające kres danej myśli), jak również melodia, brzmienie oparte na specyficznym układzie sylab. Williams, mówiąc o układzie wiersza, przy różnych okazjach (nawet w treści wierszy) wspominał o potoczności, która w jego wykonaniu była środkiem do „zamerykanizowania” poezji amerykańskiej, odrzucenia „poetyckiej brytyjskości”. Z podobnymi faktami poetycznymi mamy do czynienia również w wypadku wiersza *Czerwone taczki*. Zanim jednak do tego dojdziemy, przyjrzyjmy się jeszcze wspomnianemu wierszowi *Apologia*.

Apologia¹²

Czemuż dzisiaj piszę?

Piękno
strasznych twarzy

¹² Przeł. P. M.-N.

naszych miernot
zmusza bym się ruszył:

ciemnoskóre kobiety
pracownice dnia –
stare i doświadczone –
wracające do domu w mrok
rozebrane z sukien
twarzy jak
florenci stary dąb¹³.

Również

ustalone rysy
waszych oblicz każą mi –
ważniejsi obywatele –
ale nie
tak samo

W wierszu tym, opublikowanym w 1917 roku, pozornie niemal klasycznie imagistowskim, można dostrzec ten rys poetyckiej mentalności, który w przyszłości systematycznie coraz bardziej będzie odsuwał poetę od czystego imagizmu i wyprowadzał go z modernizmu w nowe rejony. Będzie to (w ostatniej fazie życia) takie obrazowanie, które odwróci styl poetyki Williama: to nowa idea stanie się teraz obrazem, a dawny dominujący obraz rzeczywistości będzie powstawał w wyobraźni jako metaforyczna podpora myśli, przy mylącym nieuważnego

¹³ W oryginale *old Florentine oak*. Jedna ze swoistych metafor używanych przez Williama, tu oznaczająca ‘nieamerykański obiekt (pień florenckiego dębu) o splekanej, pomarszczonej powierzchni (korze), znamionującej skutki wysiłku, zmęczenie ciężką pracą i walką’; zawiera cechy odpowiadające sylwetkom imigrantów, na których barkach dźwiga się Ameryka.

czytelnika zachowaniu stylu, układu, brzmień i konstrukcji utworów, jak w wierszu wprowadzającym do tomu *Paterson V*:

Na starość
rozum
buntowniczo
spuszcza
orła
ze swego urwiska¹⁴

W *Apologii* z jednej strony zawarty jest pewien rys publicystyczny, protest przeciwko dzieleniu ludzi na „białych” i „kolorowych”¹⁵, lepszych i gorszych. Z drugiej strony z wyraźnie laudacyjnej frazy „piękno strasznych”¹⁶ twarzy naszych mieronot” dzięki reinterpretacji pojęcia „piękno” i zastosowaniu paradoksu wydobywa się ironia pogłębiona przez następny paradoks – zestawienie ważności „lepszych” obywateli z obywatelami (obywatelkami?) „niższej kategorii”. Wiersz ma cechy diagnozy, ocenia przedstawianą rzeczywistość, dociera do istoty amerykańskiej sytuacji społecznej, niemal punktowo ją nazywa. Obrazowanie wydaje się tu mieć funkcję podrzędną. Można zaryzykować tezę, że dwa obrazy („twarze” dwóch różnych grup ludzi) zawarte w *Apologii* są służebne wobec idei, która jest twórczym kontekstem, ideowym otoczeniem wiersza. To z pewnością nie jest klasyczna realizacja imagistowska. Rzecz jednak w tym, że autor wyrażonej idei nie nazywa. Nie musi tego czynić, ponieważ wypowiedają ją właśnie odpowiednio zestawione obrazy.

¹⁴ Przeł. P. M.-N.

¹⁵ Słowo „kolorowy” jako określenie osób jeszcze wtedy nie miało aż tak silnie obraźliwego nacechowania jak w połowie XX wieku i czasach następnych.

¹⁶ Ironicznie, z naciskiem i pewną lubością użył autor wyrazu „straszny” w odniesieniu do ludzi zasługujących na zgoła przeciwne miano.

Kiedy w 1972 roku w „serii celofanowej” Państwowego Instytutu Wydawniczego ukazał się tomik Williama Carlosa Williama w przekładzie Leszka Elektorowicza, w młodym polskim środowisku poetyckim dominował kult Tymoteusza Karpowicza i Mirona Białoszewskiego, poetów, jak ich nazywał Janusz Sławiński¹⁷, lingwistycznych. Były to także lata ożywionej działalności twórców Nowej Fali. Prawie nikt nie zwrócił uwagi na wiersz Williama, który u Elektorowicza miał postać:

Czerwone taczki¹⁸

Jak wiele zależy
od

czerwonych
taczek

z glazurą deszczu
która spływa po nich

obok białych
kurcząt

Kto miał dostęp do oryginału angielskiego, ten od razu zauważył, że przekład nie jest dokładny, nie jest wierny. Co ciekawe, nie robił wrażenia, a to być może właśnie z powodu braku precyzji translatorskiej. Brakowało mu kongenialności, to znaczy tłumaczenie nie oddawało tego, o co chodziło autorowi. Zwracała uwagę już pierwsza linijka. W oryginale brzmiała „so much

¹⁷ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, w: idem, *Prace wybrane*, t. 5. *Przypadki poezji*, red. W. Bolecki, Kraków 2001, s. 289-305 (pierwodruk: „Odra” 1964, nr 10, s. 33-40).

¹⁸ Przeł. L. Elektorowicz, w: William Carlos Williams, *Poezje*, Warszawa 1972.

depends”, a u Elektorowicza „jak wiele zależy”. Przekład był dosłowny. U Williamsa jest twierdzenie „tak”, natomiast u tłumacza wahlliwe pytanie „jak”, narzucające się na zasadzie presupozycji. Dalsze analizowanie tekstu wydawało się zbędne, a wiersz został zapamiętany tylko przez nielicznych, tym bardziej że informacje o autorze były skąpe i niemal nikt się nim nie zajmował. Jednak w pamięci piszącego te słowa (lekarza), pozostał fakt, że poeta był z wykształcenia i zawodu właśnie lekarzem. Dlatego gdy w 1985 roku w miesięczniku „Literatura na Świecie” wiersz pojawił się ponownie, tym razem w przekładzie Leszka Engelkinga, o którym wiedziano, że jako tłumacz interesuje się poetami imagizmu, zainteresowanie nagle wzrosło. Jakże inna to była wersja:

Czerwone taczki¹⁹

tak wiele zależy
od

pokrytych szklivem
deszczu

czerwonych ta-
czek

tam koło tych białych
kurcząt

Tłumacz starał się oddać nie tylko sens tego (niemal) fotograficznego obrazka, ale również maksymalnie dostosować formę do melodii pierwowzoru. Stąd w 5. i 6. wierszu pojawia się

¹⁹Przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1(162), s. 142.

podział wyrazu „ta- / czek”. Trzeba przyznać, że niezbyt naturalny. Występuje też wyraz „tam” („...koło tych taczek”), który zniekształca wizję. Rzecz zrozumiała, Engelkingowi brakowało sylaby, więc ją wstawił. Ale czy całkiem fortunnie? Wyraz „tam” wprowadza akcent znaczeniowy, nie tylko fonologiczny. To, co jest w wierszu, dzieje się gdzieś, co przecież już jest wiadome. Taczki są *tam*, kurczęta też są *tam* i nie trzeba było tego dookreślać. Zaburzona została semantyczna ekonomiczność wiersza.

Tak, ale poeta, pisząc wiersz (o czym Engelking wie doskonale, bo sam jest znakomitym poetą) na określony temat, kiedy napotyka trudność, szuka wyjścia w zupełnie innych, nawet odległych rejestrach, obszarach semantycznych i leksykalnych; może przy tym dość dowolnie dobierać materiał z ogromnego zasobu pojęciowego i językowego, którym dysponuje. I najczęściej szybko osiąga zamierzony efekt. Tłumacz jest natomiast postawiony pod ścianą. W jego wypadku twórcza dowolność jest mocno iluzoryczna²⁰. Boczne drzwi do rozwiązań alternatywnych już dla przekładu wstępnego są znacznie węższe, czasem w ogóle się nie otwierają. Zdarzają się przecież nawet wiersze nieprzekładalne.

Nieraz musi minąć sporo czasu, zanim tłumacz znajdzie właściwą drogę. Pisał o tym obszernie Józef Waczków w tomie *O sztuce przekładu*. Oto jedna z jego trafnych uwag:

Twórczość translatorska, której wynikiem bywa przekład artystyczny (jak go dziś rozumiemy), wymaga szczególnych dyspozycji i – zwłaszcza w poezji – szczęśliwych trafów, chwil olśnienia, transu czy tym podobnych. Rzecz jasna tak bywa w każdej dziedzinie twórczości, a tłumacz tym różni się od innych twórców,

²⁰ Dowolność rozumiem tu nie w sensie arbitralności, ale jako nieokiełznany żywioł, ‘wolność bez żadnych ograniczeń’, choćby prawnych, obyczajowych czy – w wypadku poezji – ideowych, stylowych, stylistycznych, leksykalnych itd.

iz jego dzieło można ex post porównać z obcojęzycznym pierwowzorem. Oryginał jest racjonalnym miernikiem dla krytyków. Nie zawsze bywa jedynym miernikiem dla tłumacza, w swoisty sposób, psychologicznie rzecz biorąc, zmuszonego do rywalizacji z inspirującym go tekstem [...] I chyba jedynie w prozie staje się to wyłącznie rywalizacja językowa. W poezji, podświadomie, choćby z uwagi na nieuniknione przecież *licentiae poeticae*, staramy się prześcignąć, gdzie tylko można, pierwowzór. I nieraz odnosimy później wrażenie, że udało nam się stworzyć w polszczyźnie utwór lepszy²¹.

Oto, co na ten temat pisała Anna Kamieńska:

Doświadczony tłumacz poezji wie, że trzeba odejść od oryginału, aby się do niego zbliżyć. Potrzebny jest ów dystans właśnie po to, aby przekład nie był powtórką, ale samoistnym i samodzielny utworem poetyckim, powstałym z ducha przekładu. Pokrewieństwo musi być duchowe, aby było prawdziwe. Jest to prawda bardzo ogólna [...] Dlatego właśnie dobre przekłady nazywamy kongenialnymi. Tutaj w zapasach dwóch potęg następuje jakieś zrównanie sił. I jest to niezależne od wszelkich zewnętrznych podobieństw przekładu i oryginału²².

Tak, ale co czynić, kiedy wiersz wydaje się niezwykle prosty, a jednak kryje antytezę prostoty? Znając w ogólnym zarysie postawę artystyczną Williama, wiemy, że jego proces tworczy kryje zagadki ogromnych komplikacji, a utwory są skutkiem potężnego i precyzyjnego zarazem filtrowania nie tylko treści, leksyki, rozmaitych skracających środków wyrazu, takich jak

²¹ Józef Waczków, *O sztuce przekładu*, Podkowa Leśna 1998.

²² A. Kamieńska, *Pochwała niemożliwości*, „Literatura na Świecie” 1972, nr 12, w: E. Balcerzan, E. Rajewska, *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Poznań 2007, s. 258–261.

elipsa, przerzutnia czy słowotwórstwo, ale także brzmień, rytmu, akcentuacji. Często do zrozumienia wiersza tego poety i zbliżenia się do ducha jego utworu nie wystarczy sam wiersz ani nawet znajomość jego idiopoetyki. Konieczna jest jakaś legenda. Dopóki poeta żył, można było go zapytać. Co jednak, kiedy już tylko patrzy na nas z góry i z pewnością niczego nie podpowie?

Pewnym wyjściem jest poszukiwanie wypowiedzi autora na temat konkretnych utworów. Zanim udało się cokolwiek odnaleźć, ukazały się następne wersje przekładowe, napisane przez równie znanych i wspaniałych tłumaczy. Oto one.

Czerwona taczka²³

Tak wiele zależy
od

czerwonej
taczki

lśniącej
po deszczu

obok białych
kurcząt

*

Czerwona taczka²⁴

Tak wiele zależy
od

²³ Przel. J. Hartwig, w: W. C. Williams, *Spóźniony śpiewak*, Wrocław 2009.

²⁴ Przel. P. Sommer, „Literatura na Świecie” 2009, nr 1-2, s. 219-220.

czerwonej
taczki

polewanej
deszczem

obok białych
kurcząt

Łatwo zauważyć, że utwory te różnią się tylko w 5. i 6. linijce. To chyba jedyne miejsce wiersza, w którym dopuszczalna jest pewna dowolność leksykalna. Istnieje kilkanaście synonimów, które mogą tu funkcjonować. W odróżnieniu jednak od przekładu Engelkinga, tutaj dbałość o sylabizację i rytmizację jest mniejsza. Nadal niepokoi to, że w języku angielskim wiersz rozumie się zdecydowanie lepiej. Po polsku (w dotychczas przytoczonych wersjach) jest w gruncie rzeczy zakodowany tak, że staje się całkowicie niejasny. Dotyczy to szczególnie pierwszej linii. Co to znaczy, że „tak wiele zależy od”? Co „tak”? Co „tak wiele”? Czy na pewno autor ukrywa przed czytelnikiem swoje intencje? Może jednak jest inaczej? Andrzej Bogusławski w swoich pracach translologicznych – omawiam jedną z jego tez w największym skrócie – zwraca uwagę na to, że przekład czysto kognitywny przedstawia to, co znajduje się w oryginale zgodnie z tekstem tego oryginału, natomiast przekład praktyczno-kognitywny przedstawia to, co znajduje się w oryginale, ale za pomocą ekwiwalentów po stronie odbiorcy. W tej drugiej fazie przekładania zachodzi proces „homogenizacji” oryginału i przekładu. To o takim działaniu mówimy, że zbliża się do kongenialności. O tym pisała cytowana wyżej Anna Kamińska. Muszą jednak – pisze Bogusławski – zostać zachowane warunki prawdziwościowe: przekład powinien zawierać to, co naprawdę zostało powiedziane, to, czego można się dowiedzieć bezpośrednio ze zdania, a więc nie z cech autora wypowiedzi ani nie ze znajomości jego idiolektu,

ani także z idiolektu czy wyobrażeń tłumacza²⁵. To ważna wskazówka. Odbiorca podanych wyżej przekładów ma prawo mieć poczucie, że któryś z warunków nie został spełniony.

Co zatem powiedział Williams w pierwszej linijce wiersza? O który warunek szczegółowy chodzi?

Poszukiwania źródeł tajemnicy dały rezultat dopiero wtedy, kiedy udało się dotrzeć do pracy Sergia Rizzo o *Czerwonych taczkach*²⁶. Rizzo pisze, że William Carlos Williams w artykule *Seventy Years Deep* w czasopiśmie „Holiday” (1954) przedstawiał siebie jako poetę dla ludu. Podtytuł od redakcji prezentował go jako lekarza, który stał się największym żyjącym poetą amerykańskim i który swoje sukcesy wiąże z tym, czego nauczył się od ludzi w domowym gabinecie w Rutherford w stanie New Jersey. Poeta opowiedział, jak powstał wiersz *Czerwone taczki*:

To się wzięło z przywiązania do starego Murzyna nazwiskiem Marshall. Był rybakiem, łowił morlesze niedaleko Gloucester. Czasem mi opowiadał, jak musiał pracować w czasie mrozów, stojąc w ładowni po kostki w kruszonym lodzie i układając ryby. Aż do niedawna wcale nie odczuwał zimna. Kochałem tego człowieka niemal tak samo jak jego syna Milтона. W ogródku za jego domem zobaczyłem czerwone taczki otoczone przez stadko kurcząt. Myślę, że do napisania tego wiersza w jakiś sposób pchnęły mnie uczucia do tego starego człowieka²⁷.

Rizzo komentuje to następująco:

Historia z Marshalllem pomogła Williamsowi w zilustrowaniu tezy, że jako lekarz pomagał wszystkim ludziom bez różnicy

²⁵ Por. A. Bogusławski, *Podstawy konfrontatywnej lingwistyki przekładowej*, Łask 2013.

²⁶ S. Rizzo, *Remembering Race: Extra-poetical Context of the Racial Other in „The Red Wheelbarrow”*, „Journal of Modern Literature” 2005, t. 29, nr 1, s. 34-54 (przeł. P. M.-N.).

²⁷ Ibidem.

i że jest z tego dumny. Niejako przy okazji pojawiła się jednak ważna informacja biograficzna: związek między osobą Marshalla i *Czerwonymi taczkami* jest mianowicie dowodem na to, że funkcje lekarza i poety zrosły się w Williamsie w jednolitą całość, w której pacjenci dają pożywkę muzie poetyckiej²⁸.

I dla nas również jest to ważne. Jeśli było tak, jak to opisywał sam poeta, to pierwsza linijka wiersza nie mogła być zaplanowana jako enigmatyczna. Musiała zawierać jakiś konkret. Ten konkret powinien się ujawnić na zasadzie warunku prawdziwościowego: albo należy oddalić się od wiersza, jak zalecała Anna Kamieńska, by móc się do niego zbliżyć (co uczynimy przy linijkach 3. i 4.), albo poszukać ekwiwalentu językowego po naszej stronie, jak wskazuje Andrzej Bogusławski (co uczynimy przy linijkach 1. i 2.).

Z pomocą przyszedł przypadek, jak zwykle w sztuce. Rzeczą artysty jest tylko umieć go zauważyć i wykorzystać. Oto banalne zdarzenie. W związku z przygotowaniem do Mistrzostw Europy w Polsce w roku 2012 wydrukowano plakaty z następującym tekstem witającym kibiców z zagranicy: „Feel like at your home” (Czuj się jak u siebie w domu). Znaczący angielski zareagowali szyderstwami. Tekst polski był dosłownie przeniesiony na angielski i dla obcokrajowców musiał brzmieć dziwnie, jeśli nie śmiesznie. Poprawnie powinno być „Feel at home”, o wiele krócej, niż wydawało się domorosłemu tłumaczowi z komitetu organizacyjnego mistrzostw.

To nasunęło mi myśl, że słowa „so much depends on” (w kontekście przytoczonej wyżej wypowiedzi Williama o Marshallu) w rzeczywistości są skrótem myślowym (tak charakterystycznym dla Williama, a dla native speakerów oczywistym) i zawierają znaczenie kierujące w stronę dominandy semantycznej

²⁸ Ibidem.

„być pewnym czegoś” lub „być ważnym”, a nie „zależać od czegoś”. Ostatecznie pierwsze dwie linijki należałoby przetłumaczyć jako:

tak bardzo ważny
jest

I dopiero to ma sens. Osobnym zagadnieniem jest następna para linijek. Leszek Engelking w swoim przekładzie próbował osiągnąć liczbę sylab odpowiednią do rytmu oryginału i przerzutni zastosowanej wewnątrz słowa „wheelbarrow” (wheel/barrow). Byłaby to realizacja reguły brzmieniowej Williama. Uzyskanie takiej zgodności w tak krótkim tekście między językami polskim i angielskim jest jednak fizycznie niemożliwe. Można natomiast próbować manipulacji akcentami zdaniowymi. Przecież wyraz „wheelbarrow” jest zrostem (*kółko* + [*wózek, taczka*] = *wózek z [jednym] kółkiem*), co poeta wykorzystał do zastosowania przesunięć akcentowych i przerzutni. Dlaczego nie mielibyśmy przetłumaczyć tekstu (tym razem) dosłownie (a może nawet i zgodnie z intencjami autora?) i użyć nie „taczek”, ale „wózka z kółkiem”? Że chodzi o taczki, informuje tytuł.

Pozostaje jeszcze tylko użycie filtru kolorów, wyszukanie odpowiedników synonimiczno-sylabicznych dla linijek 5. i 6. i otrzymujemy taki oto wynik podsumowujący:

Czerwone taczki

tak bardzo ważny
jest

czerwony wózek
z kółkiem

iskrzący wodą
deszczu

obok tych białych
kurcząt

W ten sposób prawdopodobnie udało się uzyskać tłumaczenie poprawne, a może nawet kongenialne. Nigdy jednak nie można mieć pewności, że dzieło jest skończone, ani – tym bardziej – że naprawdę jest dobre. Nie chwalmy go pochopnie. Jeśli natomiast przynajmniej chwilowo satysfakcjonuje, można rzecz odłożyć do następnej rewizji.