


Marcin Kurek 
Uniwersytet Wrocławski
marcin.kurek@uwr.edu.pl

Justyna Ziarkowska 
Uniwersytet Wrocławski
justyna.ziarkowska@uwr.edu.pl

Czy poezja jest przekładem?

**Święty Jan od Krzyża w polskich tłumaczeniach Federica
Garcíi Lorki i Juana Gelmana**

1. Uwaga wstępna

Teologia negatywna – przekonana o nieadekwatności orzeczeń pozytywnych – określa sposób mówienia o Bogu, w którego ramach używa się formuł zaprzeczonych, a rozważania nie dotyczą form, w jakich Bóg istnieje, ale w jakich nie istnieje [Maciejko 1994: 27-28]. Bardziej radykalne nurty podkreślają fałszywość zarówno form afirmatywnych, jak i negacji. Do teologii negatywnej odwoła się w roku 1970 Adorno w pracy *Dialektyka negatywna*. Dla filozofa proces myślenia jest negatywny – myślenie to negacja tego, co dane. Ma to swoje konsekwencje dla sztuki. Wpisujący się w teologię negatywną apofatyzm, niedostępność boskiej tajemnicy, przekłada się na apofatyzm w sztuce, która oddaje ową

niemożność poznania i niewypowiedzialność. Adorno rozważa w swej pracy uwikłania sztuki w napięcie między pozorem a prawdą, fikcją a rzeczywistością i stwierdza, że definiuje się ona poprzez to, czym nie jest. Jej istnienie zaś przywołuje rzeczywistość nadrealną, niepewność statusu ontologicznego [Szyszkowska 1998: 157]. W tym sensie sztuka jest czymś więcej niż ucieczką od rzeczywistości: jest tej rzeczywistości antytezą. Przywołuje ona zawsze to, co nieobecne, nierzeczywiste. Na swój sposób wszyscy trzej interesujący nas tu poeci: św. Jan od Krzyża, Federico García Lorca i Juan Gelman przywołują nieobecnych (Boga, kochankę, ojczyznę i syna). Ich teologia negatywna oparta jest na nieobecności, niekompletności, fragmentaryczności. Opisują swych ukochanych nie przez to, jak istnieją, ale przez ich brak. Poszukując duchowego lub cielesnego kontaktu, zmuszeni są mówić o nieobecności, samotności i milczeniu. Niejednokrotnie na ich wołanie nikt nie odpowiada.

2. Federico García Lorca

„Głos”, upragniony, ale nieobecny i niesłyszalny, jest jednym z najważniejszych elementów tomu *Sonety ciemnej miłości* Federica Garcíi Lorki. Poeta po latach awangardowych form otwartych powraca około roku 1933 do tradycyjnego metrum. Pozostawia imaginarium, metaforykę i nastrój znane z tomu *Poeta w Nowym Jorku*, ale wpisuje je najpierw w formy tradycyjnej poezji arabsko-andaluzyjskiej, w kasydy i gazele, które pomieści w tomie *Dywan z Tamarit*, a następnie w cykl sonetów. Już we wcześniejszych gazelach podmiot Lorki ujawnia swoją samotność i stosuje swoistą „dialektykę negatywną” koncentrującą się wokół niemożności rozpoznania własnej osoby w świecie. Gazele przybierają formę dialogu z osobą ukochaną, która pozostaje odległa i nieosiągalna. To bezowocne wołanie do nieobecnego pozostanie tematem przewodnim sonetów. Tu jednak Lorca do wypracowanych surrealistycznych środków wyrazu doda interteksty pochodzące z poezji św. Jana od Krzyża. Większość biografów Lorki jest zgodna, że tom powstał w 1935 r. pod wpływem problemów w relacjach osobistych poety z dotychczasowym partnerem, sekretarzem teatru La Barraca, sporo od niego młodszym Rafaelem Rodríguezem Rapúnem. Rękopisy sonetów ojciec poety zabrał z domu José Rosalesa, skąd 16 sierpnia 1936 r. wyprowadzono Lorkę z nakazem zatrzymania. Ze względu jednak na odważny przekaz homoerotyczny rodzina nie zgadzała się na ich publikację aż do roku 1984. Sonety odwołują się m.in.

do Petrarcki, Szekspira, Góngory i poetów prowansalskich, ale najbardziej oczywiste są interteksty z hiszpańskich mistyków. Lorca, opisując miłość zmienioną w rodzaj obsesji lub szaleństwa, chętnie już wcześniej przedstawiał swych lirycznych bohaterów jako cierpiących z miłości Chrystusów. Teraz ponownie próba wywyższenia miłości ziemskiej skierowała jego uwagę na miłość niemożliwą mistyków.

Przyjrzyjmy się wydaniu książkowym polskich przekładów Lorki. Jerzy Ficowski nie przetłumaczył żadnego z sonetów należących do wymienionego cyklu (jego tom ukazał się dekadę przed 1984 r.), Jarosław Marek Rymkiewicz podobnie, Zofia Szleyen przetłumaczyła cztery z jedenastu wierszy, Leszek Engelking i Jacek Lyszczyna po trzy, a Irena Kuran-Bogucka wszystkie¹. Jedyny wiersz, który przełożyli wszyscy tłumacze, to sonet szósty pt. *El poeta habla por teléfono con el amor*. Poza tym Szleyen, Engelking i Kuran-Bogucka przełożyli wiersz trzeci pt. *Llagas de amor*. Wiersze Lorki są regularnymi jedenastozgłoskowcami, ze średniówką i silnymi rymami. Przekład Lyszczyny nie zachowuje tych elementów; przekład Szleyen ma rymy, ale rytm jest czasami złamany; przekład Kuran-Boguckiej wykazuje więcej asonansów, ale zachowuje stałą sylabiczność; przekład Engelkinga posiada wszystkie cechy metryczne tekstu wyjściowego. Przy próbie zachowania regularności wiersza w przekładzie zrozumiałe są odejścia od oryginału. W wypadku tych sonetów najdalej posuwa się Kuran-Bogucka, dodając nowe epitety, opuszczając całe wersy i metafory, wprowadzając inwersję dla potrzeb rymów.

Podmiot liryczny św. Jana i Lorki to bohater, który pragnie i cierpi z powodu miłości i czeka na miłosne słowo. W przypadku Lorki poetyckie „ja” stale szuka głosu kochanka, chce go udzielić nieobecnemu ciału, ucieleśnić głos („voz de penetrante acero”, „voz secreta de amor oscuro”, „voz perseguida”, „tu voz regó la duna de mi pecho”, „dulce y lejana voz”, „caliente voz de hielo”). Jednak jego nawoływania, krzyk i błaganie nie przynoszą żadnego efektu, są bezproduktywne jak „balido sin lanas”, „corriente sin mar”, „ciudad sin muro”. Zwróćmy uwagę, że taki sens ma właśnie przekład Engelkinga, podczas gdy w tłumaczeniu Kuran-Boguckiej jedno z określeń zniknęło, a dodatkowo „aguja de hielo”, igła goryczy, została odczytana jako „aguja de hielo”, czyli igła z lodu.

¹ W dalszych partiach tekstu będziemy podawać inicjały tłumaczy: JF, JMR, ZSz, LE, JL, IK-B.

¡Ay voz secreta del amor oscuro! ¡ay balido sin lanas! ¡ay herida! ¡ay aguja de hiel, camelia hundida! ¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!	Ach, głosie utajony tej mrocznej miłości! Ach, beczenie bez welny! Ach, bolesna rana! Ach, ta igła goryczy! Kamelia zdeptana! Ach, prąd morski bez morza, gród bez ścian białości!	Ach, głosie ciemnej mi- łości tajemny! Ach, igło z lodu! Krwi, płynąca z rany! Ach, kwiecie białej kame- lii złamany! Miasto bez murów! Bez mórz nurcie ciemny!
FGL	LE	IK-B

Retoryka sonetów to zatem retoryka tajemnicy, milczenia, elipsy. Nieobecność, brak głosu, cisza stanowią jedną z form śmierci, jej świadomość zaś afirmuje natychmiastowe pragnienie, gdyż jedynie miłość może tu stanowić przeciwwagę. Przykładowo dzieje się tak w sonecie siódmym, gdy podmiot liryczny utożsamia się z wężem, a brak głosu, cisza oznaczają śmierć („cuando subías al silencio que sufre la serpiente”). Nielatwo to jednak wyczytać z polskiego przekładu: „szła na wysokości z tobą ku ciszy węża” (IK-B).

Od pierwszego utworu ujawnia się także inna cecha cyklu – silna somatyzacja języka: wszystko jest tutaj ciałem, zmysłowością („¡gime!”, „la garganta”, „gemir”, „herida”, „bebe”, „muslo”, „sagre”, „boca rota”, „alma mordida”). W polskich przekładach widać tendencję tłumaczy do łagodzenia tej cielesności: „udo” znika (IK-B), rozkaz „¡jecz!” zamienia się na „lamentuj” (JL) lub „szlochaj” (IK-B), a wysoce erotyczne „boca rota de amor” to „usta złamane miłością” (JL) lub „ból warg splekanych” (IK-B); z kolei „alma mordida” nie jest pogryzioną duszą, ale „duszą wyżartą” (IK-B) lub „duszą w zgryzocie” (JL).

Przyjrzyjmy się teraz, jak w spolszczeniach kilku apofatycznych obrazów uwidaczniają się nieustanne nawiązania Lorki do św. Jana od Krzyża². Omawiany tu poetycki cykl otwiera wiersz *Soneto de la guirnalda de rosas* odwołujący się już w tytule do strofy 30 *Pieśni duchowej*, gdzie czytamy: „Z kwiatów i szmaragdów, / zbieranych w rześkim powietrzu poranka, / girlandy ułożymy / miłością Twą kwitnące / i w moim jednym włosku

² Wykaz Janowych cytatów w sonetach Lorki przygotował Juan Matas Caballero w artykule pt. *Federico García Lorca frente a la tradición literaria. Voz y eco de San Juan de la Cruz en los Sonetos del amor oscuro* i w tym zakresie korzystamy z jego ustaleń.

zaplątane”³. A zatem decyzja tłumaczy (LJ i IKB), by utwór zatytułować *Sonet o wieńcu z róż* nie jest przekonująca. Jak wyjaśnia Marlena Krupa, u św. Jana splątanie girland symbolizuje trwanie we wzajemnej miłości i odwołuje się nie tylko do Biblii, ale też do twórczości renesansowej – girlanda bowiem pojawia się w powieści rycerskiej *Amadís de Gaula*. Jej magiczne właściwości sprawiają, że „kwiaty nigdy nie więdną, jeśli koronuje ona skroń damy pozostającej zawsze wierną swojemu wybrankowi” [św. Jan od Krzyża, 2017: 307]. U Lorki girlanda jako zwój czy zespolenie dwóch elementów ma ponadto erotyczne, zamierzone przez poetę znaczenie. Zatem polski przekład wołania podmiotu lirycznego („¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero!”) brzmiący „Ten wieńiec! prędko! wszak umieram” (JL) nie odwołuje się do tradycji, którą miał na myśli autor wiersza. Wypacza nawet jego sens, bo wieńiec w połączeniu z umieraniem przynosi skojarzenia funeralne, a nie erotyczne⁴.

W drugim sonecie cyklu czytamy „no me dejes perder lo que he ganado”. To analogia do strofy 29 *Pieśni duchowej*: „Powiecie, zem zgubiona, / że chodząc zakochana, / przegrałam siebie, a ja zwyciężyłam”⁵. Polskie przekłady tej frazy brzmią: „Nie pozwól zgubić tego, co mi dał trud wielki” (ZSz) i „Nie daj mi stracić tego, co zyskałem” (IK-B). O ile zatem zarówno u św. Jana, jak i u Lorki widzimy opozycję porażka–zwycięstwo, to polskie przekłady proponują opozycję zguba/strata–zysk.

W ósmym wierszu cyklu Lorca używa zaczerpniętego ze św. Jana obrazu gołębiczy jako posłańca miłości. Właśnie gołębicę przysłał mu do hotelu w Walencji jesienią 1935 r. Rafael Rapún, którego nieobecność, jak już wiemy, stała się bezpośrednim powodem powstania sonetów. W *Pieśni*

³ „De flores y esmeraldas, / en las frescas mañanas escogidas, / haremos las guirnaldas / en tu amor floridas / y en un cabello mío entretejidas”. Cyt. za www.cervantesvirtual.com. Wydanie cyfrowe przygotowane na podstawie *Cántico espiritual y poesías de San Juan de la Cruz según el código de Sanlúcar de Barrameda*, Burgos, El Monte Carmelo, 1928. Polskie przekład cytujemy za: św. Jan od Krzyża, *Pieśń duchowa*, przekład poematu Marcin Kurek, przekład komentarzy Carlos Marrodán Casas, opracowanie edytorskie, wstęp i przypisy Marlena Krupa (Kraków 2017).

⁴ Lorca powtórzy ten obraz także w trzecim sonecie cyklu („son guirnalda de amor, cama de herido, / donde sin sueño, sueño tu presencia”), który w polskich wersjach będzie znowu „wieńcem miłości” (IK-B, JL). Wyjątek stanowi wersja Zofii Szleyen brzmiąca: „to girlanda miłości i łoże rannego, w nim ja bezsenny marzę o twej obecności”.

⁵ „Diréis que me he perdido; / que, andando enamorada, / me hice perdidiza, y fui ganada”. *Cántico espiritual*, ed. cit.

duchowej wersy dotyczące gołębicy brzmia w następujący sposób: „Odwróć je, Ukochany, / bo ulatuję! / Zawróć, gołębico, / bo tam zraniony jeleń / na wzgórzu się wylania / na szum twojego lotu po wytechnienie”⁶. Mistyk komentuje ten obraz w duchu apofatyizmu jako niemożność wzniesłego poznania: nie nadszedł jeszcze na to czas dla gołębicy. U Lorki opis i przesłanie gołębicy są mrozące. Podmiot liryczny jest uwięziony w miłości ciemnej, która nie może się ujawnić w pełni, to miłość samotna, smutna i zimna. Lorca mnoży słowa związane kolorystycznie lub treściowo z zimnem: biel ptaka, jego „śnieżnobiałe przymioty”, „miętkość szyi”, „piana”, „szron”, „mgła”, „perła”, „śnieżna melodia”, „płatki śniegu”. Z dwóch polskich wersji sonetu zaproponowanych przez Kuran-Bogucką i Leszczyńską za trafniejszą w tym aspekcie należy uznać tę pierwszą. W przekładzie Leszczyńskiej trudno bowiem znaleźć wytłumaczenie dla pozbawionych aspektów kolorystycznych wyborów takich jak „szczerza cnota” czy „delikatna szyja” oraz pomyłki dotyczące przynależności bieli („przesuń rękę na twą białość” – JL zamiast „jego białość”).

Sonet szósty Lorca kończy słowami: “Lejana y dulce voz amortecida. / Lejana como oscura corza herida”, nawiązując tym samym do samego początku utworu św. Jana: „W jakim miejscu się skryłeś, / Kochany, gdyś mnie zostawił w rozpacz? / Niczym jeleń uciekłeś, / a zraniłeś mnie wcześniej; / wysłałam wołać za Tobą, lecz na próżno”⁷. Mistyk komentuje, że zarówno w *Pieśni duchowej*, jak i w służącej jej za wzór *Pieśni nad pieśniami* Oblubieniec zostaje porównany do jelenia ze względu na tajemniczość tego zwierzęcia, na samotniczy, stroniący od dużych gromad tryb życia oraz łatwość, z jaką ukrywa się i ujawnia. To pojawianie się i znikanie sprawia ból Małżonce z *Pieśni*... św. Jana. Dokładnie takie jest przesłanie wiersza Lorki: w kabinie telefonicznej głos nieobecnego ukochanego sprawiający ból i zsyłający smutek jest porównany do wody na wydmie, do smugi światła w ciasnym pomieszczeniu, do mistycznego zwierzęcia. Jednak biblijny jeleń zamienia się tu nieco przewrotnie w samicę samy, prawdopodobnie także ze względu na zestawienie z rzeczownikiem „głos”, który w hiszpańszczyźnie jest rodzaju żeńskiego. Tymczasem w polskich wersjach sonetu dominuje określenie „rana/zraniona łania” (JL, IK-B, LE) nawiązujące na powrót do starotestamentowego zwierzęcia (łania to samica jelenia). Wyjątkiem jest, po raz kolejny, Szleyen, która

⁶ „¡Apártalos, Amado, / que voy de vuelo! / Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma al aire de tu vuelo, y fresco toma”. *Ibidem*.

⁷ „¿Adónde te escondiste, / amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste, / habiéndome herido; / salí tras ti, clamando, y eras ido”. *Ibidem*.

proponuje „poranionego daniela” i jej decyzja w tym sensie znowu wydaje się trafna. Lorca za św. Janem upatrywał transcendencji w poszukiwaniach, w nieobecnościach.

3. Juan Gelman

Perspektywa teologii apofatycznej wydaje się oferować ciekawe klucze interpretacyjne także w przypadku argentyńskiego poety Juana Gelmana, którego biografia i twórczość zostały naznaczone dramatycznymi wydarzeniami, jakie jego kraj przeżywał w drugiej połowie XX wieku. Urodzony w 1930 r. w rodzinie żydowskich emigrantów z Ukrainy, od młodości angażował się w radykalne lewicowe ruchy polityczne – był członkiem nielegalnej partii komunistycznej i peronistycznej partyzantki Montoneros – pracował jako dziennikarz i tłumacz. W ciągu sześciu dekad aktywności literackiej ogłosił blisko 30 tomów poetyckich, które w początkach obecnego wieku przyniosły mu powszechne uznanie, potwierdzone szeregiem wyróżnień, w tym Nagrodą Cervantesa w 2007 r. W 2013, na rok przed śmiercią, Gelman gościł w Polsce na zaproszenie Festiwalu Miłosa. Z tej okazji ukazał się tom *Wierszy wybranych*, pierwsza polska prezentacja jego twórczości, która przynosi prawie 90 tekstów w przekładach kilkorga tłumaczy, stanowiąc jednak niewielki wycinek jego ogromnego dorobku (wydane w 2012 r. w Hiszpanii poezje zebrane liczą ponad 1200 stron).

Wiersze Juana Gelmana to oryginalne, niemal osobne zjawisko w historii współczesnej liryki w języku hiszpańskim, z jednej strony czerpiące z formalnych doświadczeń międzynarodowego modernizmu i awangardy, szczególnie surrealizmu, z drugiej odwołujące się do rozmaitych tradycji kultury wysokiej i popularnej, które inspirują intensywne językowe poszukiwania i neologiczne odkrycia, w jakie to dzieło obfituje.

Przyjęta przez nas perspektywa skłania, by ze szczególną uwagą przyjąć się kilku cyklom wierszy, które poeta pisał (choć ich nie publikował) w drugiej połowie lat 70. oraz na początku kolejnej dekady. Dla ich kontekstu istotne jest przywołanie kilku faktów biograficznych. Wojskowy zamach stanu w marcu 1976 r. – początek najkrwawszej dyktatury w dziejach Argentyny – zastał Gelmana w Europie. Obciążony dwoma wyrokami śmierci – jednym ogłoszonym przez pravicową juntę, drugim przez dawnych kolegów z lewicowej partyzantki – poeta przez kilkanaście lat nie mógł odwiedzić kraju, przebywał we Włoszech, Hiszpanii, Stanach Zjednoczonych, by w końcu na stałe osiąść w Meksyku. Przymusowa

emigracja, porzucenie bliskich, a w pewnym sensie także języka – pamiętamy o konstytutywnych dla pisarza różnicach pomiędzy odmianami hiszpańszczyzny – stały się determinantą dla tonu i tematyki powstających wówczas utworów. Jednak zdarzeniem, które odegrało rolę katalizatora dla najbardziej radykalnych rozwiązań formalnych, było zaginięcie 20-letniego syna poety, Marcelo, i jego będącej w siódmym miesiącu ciąży żony. Jak od początku podejrzewano – w kilka miesięcy po zamachu padli oni ofiarą systematycznych represji politycznych określonych później jako „terroryzm państwowy”, który w ciągu 7 lat kosztował życie około 30 tysięcy Argentyńczyków, tzw. *desaparecidos*. Szczątki syna zamordowanego wkrótce po porwaniu zostały zidentyfikowane w latach 90. Synowej nie odnaleziono nigdy, wiadomo, że była więziona do porodu, po czym dziecko zostało oddane do adopcji. Po latach poszukiwań, w roku 2000, Juan Gelman odnalazł wnuczkę w Urugwaju.

Konieczność zmierzenia się ze stratą o szczególnym natężeniu – mówimy tu o wykluczeniu ze wspólnoty, zaginięciu syna, niemożności odwiedzenia umierającej matki – stawia podmiot w sytuacji z kategorii granicznych, w której na plan pierwszy wysuwa się kwestia jej wyrażalności. Kwestia o fundamentalnym znaczeniu tak dla piszącego poety, jak i dla kogoś, kto próbuje przenieść tekst zapisany w takich okolicznościach do innego języka. Mając na uwadze akt lektury i interpretacji wierszy Gelmana będący pierwszym krokiem do potencjalnego przekładu, należy sformułować kilka pytań. Po pierwsze, czy trudność w wyrażeniu doświadczenia – doświadczenia utraty, przerażenia, rozpacz, a także szczególnej ontologicznej otchłani, jaka otwiera się w ślad za takim doświadczeniem – wynika z jego skrajnej natury czy też może (jedynie albo właśnie) z ograniczeń tkwiących w samym języku? Po drugie – pytanie to wydaje się szczególnie zasadne w świetle problemów, jakie niesie każda próba przekładu – jak rozumieć zdanie, które Juan Gelman umieścił jako motto w tomie *Los poemas de Sidney West* (1968-1969) i przypisał nieistniejącemu poecie chińskiemu Po I-Po: „La traducción, ¿es traición? / La poesía, ¿es traducción?” [Gelman 2012: 81], a zatem – czy przekład jest zdradą? Czy poezja jest przekładem?

Jak widać, pierwszą kwestię, noszącą dziś znamiona przekładoznawczego komunału – jak wyjaśniał przed stu laty *Słowniczek* Arcta: „przekład często wykrzywia myśl i zmniejsza powab oryginału” – uzupełnia Gelman frapującym pytaniem o naturę aktu poetyckiego: czy wypowiedziany lub zapisany wiersz, albo szerzej – każda werbalizacja – nie jest w istocie

przekładem? I jako przekład, prze-kłamanie pierwotnej myśli? A jeśli tak, to czy poezja jest zdradą i kogo zdradza poeta, kiedy nie potrafi wyrazić własnej myśli leżącej u podstaw tekstu – siebie czy inwokowanego adresata wiersza? W przypadku argentyńskiego autora może nim być utraczona ojczyzna albo zamordowany syn. A może zdrada dotyczy tekstu, do którego pisany wiersz się odwołuje?

Wobec problemu wyrażalności albo niewyrażalności straty, poeta – naszym zdaniem – przyjmuje dwie równoległe strategie, mające kluczowy wpływ na kształt pisanych w tym czasie wierszy i komponowanych z nich cykli. Pierwszą jest stopniowa deregulacja języka poetyckiego – jej ślady można napotkać we wcześniejszych utworach, powstających w połowie lat 70. – chodzi np. o wariantywność frazy oznaczaną ukośnikiem, o rozbicie składni prowadzące do dyseminacji znaczeń – która ewoluuje w cyklach powstałych w latach 1978 i 1979, aby osiągnąć pełnię awangardowego repertorium w żałobnym tomie *Carta abierta (List otwarty)* z roku 1980. Drugą postawą, ujawnioną i wskazaną przez autora wprost w cyklach tworzonych w tym samym czasie – już same ich tytuły sugerują oczekiwane znaczenia: *Notas (Zapiski)*, *Citas (Cytaty)* i *Comentarios (Komentarze)* – jest strategia intertekstualna, która pozwala na wysłowanie niewyrażalnego, na wypowiedzenie tego, co nieme, za pomocą słów cudzych – posługując się cytatem, parafrazą, odwołaniem zakorzenionym w innym tekście, który poprzez serię dalszych skojarzeń i odniesień wpisuje lament po stracie i wyznanie ojcowskiej miłości w sieć słów i obrazów sięgających najpierw do założycielskich tekstów hiszpańskiego imaginarium, a za ich pośrednictwem – do samych źródeł literatury. Obie strategie – choć odmienne – wyrastają z oczywistej inspiracji, jaką była dla Gelmana poezja hiszpańskich mistyków – św. Teresy z Ávili, ale przede wszystkim św. Jana od Krzyża, który w prologu do *Pieśni duchowej* tak wyjaśniał założenia estetyczne swojego poematu:

[...] już sama myśl, że wyrazi miłości w poznaniu mistycznym, a takimi są słowa niniejszych strof, można jakimś innymi pojęciami dobrze wytłumaczyć, byłaby oznaką braku należytej wiedzy. To Duch Pański, który jak mówi święty Paweł, pomaga naszej słabości, zamieszkując w nas, prosi za nas błaganiami niewysłowionymi o to, czego my sami nie potrafimy ani dobrze zrozumieć, ani ogarnąć, aby to wyrazić. Któż potrafi bowiem opisać to, co ów Duch zamieszkujący miłujące dusze pozwala zrozumieć? I któż potrafi wyrazić za pomocą słów to, co im daje odczuwać? [...] Zaiste nikt nie potrafi. Doprawdy,

bo nawet te dusze, które tego doznają, nie potrafią. Z tej to przyczyny usiłują one wyrazić to, co czują [...] raczej za pomocą symboli, porównań i analogii niż za pomocą rozumowania [św. Jan od Krzyża 2017: 101-102].

Przyjrzyjmy się najpierw ścieżce intertekstualnej. Cykl *Cytaty* składa się z numerowanych kolejno 45 wierszy, które w podtytułach przywołują imię św. Teresy, co sugeruje, że stanowią one rodzaj parafrazy wierszy hiszpańskiej mistyczki. Z kolei w 67 *Komentarzach* – w podobnej funkcji, poza Teresą, pojawiają się imiona Jana od Krzyża, brabantkiej mistyczki Hadewijch, a także nazwiska autorów słów do tanga. We fragmencie wiersza *Comentario XXXI (San Juan de la Cruz)* Gelman pisze:

patria de gracia / llena sos
de dignidad / de mediodía/
trabajás escondida en mí
y cuanto más te busco fuera
más escondida sos / de vos/
en la mitad de mi alma/donde
me escondo para verte más⁸ [Gelman 2012: 418]

Intertekstualna gra, do której zostaje zaproszony czytelnik, wydaje się oferować jasne wskazówki. Imię mistyka i poety wymienione w tytule sugeruje, by szukać odwołania do któregoś z jego wierszy. Słowa „escondida” i „me escondo” przywodzą na myśl – cytowane wyżej przy okazji Lorki – początkowe wersy strofy otwierającej poemat *Pieśń duchowa*. Odkryte podobieństwo sugeruje potencjalny związek pomiędzy tekstami, ale nie ma ono charakteru dowodu opartego na dłuższej sekwencji. Z pomocą przychodzi jednak druga wskazówka poety zawarta w tytule samego cyklu *Comentarios* – Gelman nie cytuje tekstu poematu, ale parafrazuje obszernie, liczące kilkaset stron odautorskie komentarze św. Jana, które towarzyszą strofom w charakterze teologicznego objaśnienia. W komentarzu do przywołanych słów hiszpański mistyk pisze:

[Bóg] jest istotowo i osobiście ukryty w najbardziej intymnym jestestwie duszy. Dlatego też dusza, aby Go odnaleźć, powinna wyzwolić się od wszystkich rzeczy w zakresie zmysłów i woli oraz wejść w najgłębszym skupieniu w siebie samą. Dlatego też święty Augustyn, gdy rozmawiał w *Solilokwiach*

⁸ W wolnym przekładzie: ojczyzno łaski / pełnaś / godności / południa / pracujesz ukryta we mnie / i im bardziej cię szukam na zewnątrz / tym bardziej ukrytaś / przed sobą / pośrodku mej duszy / gdzie / ukrywam się by cię lepiej widzieć.

z Bogiem, stwierdzał: *Nie mogłem Cię, Panie, znaleźć na zewnątrz, bom źle Cię szukał na zewnątrz, a Tyś jest we wnętrzu*. Zatem Bóg ukryty jest w duszy i tam powinien Go szukać [św. Jan od Krzyża 2017: 119].

Aby domknąć ten ciąg międzytekstowych analogii, wskaźmy jeszcze na pierwotne źródło inspiracji św. Jana od Krzyża, a zatem pośredniej inspiracji Gelmana, czyli na stosowny fragment *Pieśni nad pieśniami* – jednego z najważniejszych tekstów dla tradycji kabalistycznej. W przekładzie Czesława Miłosza:

3.1. [...] Szukałam go, alem go nie znalazła.

3.2. Wstanę i obiegnę miasto. Na ulicach i placach szukać będę tego, którego moja dusza miłuje. Szukałam go, alem go nie znalazła. [*Księgi pięciu megilot*, 1982: 33].

Geneviève Fabry, analizując uważnie charakter intertekstualnych związków między poszczególnymi wierszami Gelmana a fragmentami komentarzy św. Jana, odrzuca zarówno Genettowskie pojęcia transpozycji czy kontaminacji, jak i pojęcie pastiszu, i stwierdza, że współwystępowanie tych samych słów, poddawanych często modyfikacjom gramatycznym czy morfologicznym, każe uznać zastosowaną metodę za „przepisywanie” (*reescritura*) tekstu mistyka [Fabry 2006: 598].

Cykle *Cytaty* i *Komentarze* w wydaniu książkowym Gelman poprzedził dedykacją „mojemu krajowi”. Napisany bezpośrednio po nich wstrząsający cykl *List otwarty* – „mojemu synowi”. Czemu służą oba parateksty w tak wyraźny sposób wskazujące na podmiot ewokowany niezliczoną ilość razy zaimkiem „vos” (argentyńskie „ty”)? Sądzymy, że Gelman – działając w duchu teologii negatywnej – dokonuje tu szczególnej podmiany i w gęstą sieć religijnych i literackich kodów, w miejsce ziemi obiecanej i niewyraźnego bóstwa, podstawia najpierw opuszczoną ojczyznę, a następnie zaginionego syna. Jak stwierdza María del Carmen Sillato, badaczka kabalistycznych śladów w poezji Gelmana, w *Cytatach* i *Komentarzach* sięga on dosłownie po cytaty i komentarze, wskazując, że w obliczu straty i rozpaczliwej ojcowskiej miłości poetycką i ontologiczną pomoc można odnaleźć w bogatych zasobach języka mistyków [Sillato 1996: 508-511]. Na marginesie zauważmy jedynie, że starotestamentowy motyw exodusu – nieobcy wywodzącym się z konwertytów świętym karmelitom – może być też bliski Gelmanowi jako spadkobiercy tradycji aszkenazyjskiej, a przy tym autorowi tomu *Dibaxu* (1983-1985) napisanego w całości w języku

ladino, który podobnie jak XVI-wieczna hiszpańszczyzna mistyków pozwalał mu odbyć podróż do źródeł własnej mowy [Gelman 2012: 719].

Doświadczeniem poetyckim, które – jak wspomnieliśmy – doprowadziło Juana Gelmana do twórczego poszukiwania dawnych i współczesnych intertekstów, było poczucie językowej niewystarczalności wobec graniczności przeżycia. Doświadczenie braku słów, sytuacji, kiedy język rozpada się, jakby kapitulował wobec własnej bezsilności, pojawia się w wierszach z poprzedzającej o kilka miesięcy wymienione cykle serii *Notas (Zapiski)*, w której poeta po raz pierwszy podejmuje temat nieobecności syna i w której składnia i metrum wiersza ulegają dekompozycji, głos ojca łamie się w pół słowa, zawieszony za pomocą wszechobecnych ukośników, a następnie powraca, powtarzając pytania bez odpowiedzi. Ciśnienie emocji, która nie znajduje ujęcia, rozsadza słowa od wewnątrz, deformuje je, przepoczwarza w serie trudno rozpoznawalnych neologizmów.

Gelman stosował ukośnik po raz pierwszy we wcześniejszym zbiorze *Hechos (Fakty, 1974-1978)*, gdzie pełni on jeszcze dość czytelną rolę mocnego przecinka, swobodnie przemieszczanej średniówki, miejsca na głęboki oddech. W cyklu *Zapiski* jednak nagromadzenie nowych środków wybija czytelnika z rytmu, rozluźnia lub znosi związki składniowe w zdaniu, odwraca uwagę od sensu frazy na rzecz pojedynczego słowa. Kiedy tylko czytelnikowi wydaje się, że sens ten uchwycił – poeta kwestionuje go lub odwraca poprzez zaprzeczenie. Przyjrzyjmy się początkowemu fragmentowi *Zapiska XIV*:

¿estás vivo? / ¿estás muerto? / ¿hijo?
 ¿vivimoris otra vez / otro día / como
 moriviviste estos tres años
 en un campo de concentración? / ¿qué
 hicieron de vos / hijo / dulce calor que alguna vez
 niñaba al mundo / padre de mi ternura/hijo
 que no acabó de vivir? / ¿acabó de morir?
 pregunto si acabó de morir / el nacido el morido
 a cada rato [...] [Gelman 2012: 358]

Niepewność co do losu zaginionego syna – rzekome „zaginięcia” zamiast oficjalnych egzekucji były świadomą strategią reżimu, w której brak ciała miał dowodzić braku odpowiedzialności państwa – nie pozwalała na pogodzenie się z myślą, że ten nie żyje. Dlatego otwierające wiersz pytanie „¿estás vivo?” („żyjesz?”) zostaje natychmiast zakwestionowane

przez „¿estás muerto?” („nie żyjesz/jesteś martwy?”). Ta sama wątpliwość powraca w wersie siódmym, gdzie czytamy: „syn, który nie przestał żyć? / właśnie umarł?”. Podwójny status ontologiczny zaginionego – duże prawdopodobieństwo śmierci i targająca podmiotem nadzieja, że syn nadal żyje – prowadzi do stworzenia dwóch neologizmów: „vivimorís” oraz „moriviviste” stanowiących połączenie czasowników *vivir* (żyć) i *morir* (umrzeć). W pierwszym z nich występuje jedynie rdzeń czasownika „żyć” oraz pełna forma osobowa „umrzeć” w czasie teraźniejszym – słowo to można przetłumaczyć zatem jako „żyj-umierasz” czy „żyje-umierasz” – co powoduje, że akcent położony jest na fakt umierania. W drugim przypadku mamy do czynienia z zabiegiem odwrotnym: rdzeniem czasownika „umierać” i pełną formą czasownika „żyć” – a zatem „umier-żyłeś” lub „umar-żyłeś”?, gdzie w pełni wybrzmiewa fakt pozostawiania przy życiu, choć w czasie przeszłym dokonanym. Wiersz przynosi także dwa inne neologizmy. Pierwszym jest czasownik *niñar* utworzony od rzeczownika *niño* (dziecko), przywodzący inne pokrewne semantycznie słowa jak *mimar* (pieścić, rozpieszczać), czy *ahijar* (usynowić) – a zatem polskim ekwiwalentem może być słowo „udziecić”. Drugim jest niepoprawny gramatycznie imiesłów bierny od *morir*, czyli *morido* (umarty) zamiast *muerto*, poprzedzony dodatkowo rodzajnikiem *el*, co nakazuje odczytywać go w funkcji rzeczownika (zmarły), który dopasowuje się formą do poprzedzającego go słowa *el nacido* (urodzony).

Jak pisze Czesław Miłosz w komentarzu do własnego przekładu *Pieśni nad pieśniami*, „tłumacz nie może zachować znakomitej bezstronności: zależnie od tego, jak pojmuje całość, wybiera, bo musi wybierać, znaczenie poszczególnych wyrazów, jak też wersetów. Toteż zgoda albo niezgoda z takimi czy innymi interpretacjami staje się dla niego zagadnieniem jak najbardziej praktycznym” [*Księga pięciu megilot*, 1982: 23-24]. Problemy podobnej natury napotyka tłumacz argentyńskiego poety, który dla wysłedzenia zawartych w jego wierszach intertekstów powinien odbyć solidną kwerendę w bogatej literaturze poświęconej jego twórczości, a także wykazać sporą inwencję słowotwórczą. Analiza istniejących przekładów bądź namysł nad potencjalnymi rozwiązaniami translatorskimi nasuwają podejrzenie, że największa trudność stawiana przez poezję Gelmana tkwi w rozbiciu składni, wprowadzaniu serii alternatywnych dopełnień, przymiotników bądź czasowników oddzielonych ukośnikiem, ogołoceniu rzeczowników z przyimków, co na poziomie przekładu jednego wiersza zmusza tłumacza do podjęcia kilkudziesięciu – parafrazując Miłosza – „znakomicie

stronniczych” decyzji o umieszczeniu polskiego rzeczownika w określonym przypadku zależnym bądź pozostawieniu go w mianowniku, co pogłębia w przykładzie efekt dezintegracji syntaktycznej praktykowanej przez poetę. Środki podejmowane przez Gelmana, obok neologizmów, obejmują zmiany rodzaju (np. *la padre* – „ojczyńni”), błędy zgodności, rzeczowniki traktowane jak czasowniki, ciągłe użycie znaków zapytania, wprowadzanie zaskakujących zaburzeń rytmu – wszystko to, ujawniane stopniowo, osiąga na pewnym etapie niespotykane natężenie, prowadzące, jak się wydaje, do podważenia prawomocności poznania poprzez język.

Przedrukowywany przy różnych okazjach wstęp do zbioru wierszy Juana Gelmana z 1981 r. nosi tytuł *Contra las telarañas de la costumbre* (*Wbrew pajęczynom przyzwyczajenia*) i wyszedł spod pióra przyjaciela poety, innego argentyńskiego wygnańca, Julio Cortáзара, który z jednej strony parafrazuje w nim rodzimego modernistę Oliverio Gironde („Przyzwyczajenie codziennie tka pajęczą sieć w naszych źrenicach”), z drugiej wydaje się przywoływać ojca surrealistycznej rewolucji André Bretona i jego „bête folle de l’usage”. Jak pisze Cortázar:

[...] nie powinno nas dziwić, że pada tu nieskończona liczba pytań w obliczu wielkiej ciszy, w jakiej pograżyły się głosy naszych ukochanych. Juan stawia pytania, jedno pytanie za drugim, są wiersze, które składają się z samych pytań. Poza miłością i buntem, które nie poddają się milczeniu, wyczuwam w tych wierszach rację istnienia, która obejmuje nas wszystkich [Gelman 2012: 5-6].

4. Podsumowanie

Wydaje się, że dwóch omawianych wyżej poetów więcej dzieli niż łączy – przynależność generacyjna, geografia, pochodzenie. Łączy z pewnością doświadczenie zderzenia nowoczesnego podmiotu z nieprzejrzystością polityki i jego tragiczne skutki. Jak staraliśmy się wykazać, ważnym punktem odniesienia była dla obu – jak dla każdego poety języka hiszpańskiego – twórczość mistyczna św. Jana od Krzyża. W wypadku Lorki i Gelmana odegrała ona jednak specjalną rolę tekstowego katalizatora dla wyrażenia rozpaczliwej miłości do nieobecnego obiektu – utraconego kochanka, porzuconej ojczyzny, zamordowanego syna. Jak powiedział argentyński poeta w jednym z wystąpień publicznych, „wszelkie pisanie jest porażką, ponieważ nie może objąć «tamtego» [*aquello*], jak mawiał św. Jan od Krzyża. Słowo mówi więcej niż przemilcza i przemilcza więcej

niż mówi” [Sillato 1996: 508]. Lorca zapytany, czym jest poezja, odparł, że to „połączenie dwóch słów tworzących tajemnicę, [...] jak Janowy «zraniony jeleń»” [Lorca 1996:].

Tłumacze wierszy poetów podejmujących wielokrotnie złożoną grę intertekstualną stają wobec zadania, którego ostateczny cel przekracza zwyczajowe przekodowanie tekstu z języka wyjściowego na docelowy, tekstu A na tekst B. Pierwotnym warunkiem ujawnienia w przekładzie intertekstów obecnych w utworze oryginalnym jest świadomość ich występowania, a zatem pogłębiona wiedza historycznoliteracka tłumacza bądź przeprowadzone w tym celu badania. Przytoczony przez nas przykład pierwszej strofy *Pieśni duchowej* św. Jana od Krzyża i jej funkcja w odnośnym sonecie Lorki oraz w komentarzu Gelmana wskazują na stopień spotęgowania tego problemu. Tekstem źródłowym (A) dla całej sekwencji „przepisać” jest tu fragment *Pieśni nad pieśniami*, który w postaci intertekstu pojawia się najpierw w *Solilokwiach* św. Augustyna (B), a następnie w *Pieśni duchowej* św. Jana od Krzyża i to dwukrotnie – jako odniesienie słabe w pierwszej strofie poematu (CA) oraz jako silny intertekst w komentarzu teologicznym (CBA), który przywołuje tak słowa Biblii, jak i interpretację Augustyna. Dalsze ślady odnalezione we wskazanych wierszach Lorki (DCA) i Gelmana (DCBA) odnoszą się odpowiednio do pierwszej strofy *Pieśni duchowej* (i za jej pośrednictwem do *Pieśni nad pieśniami*, jako tekstu fundacyjnego poezji miłosnej) oraz do odautorskiego komentarza św. Jana, a poprzez jego głosę do św. Augustyna i do tekstu źródłowego. Na końcu opisanej tu sekwencji figurują przekłady tekstów Lorki i Gelmana (E), które stojącą za wierszami historię „przepisywania” mogą wydobyć, choć najczęściej ją zakrywają.

„Przekład tkwi *implicite* w nawet najbardziej rudymenarnym akcie komunikacji”, powiada George Steiner [Steiner 2018: 579]. Jeśli przyjąć, że operacja dokonywana na poziomie jednostkowym podczas tworzenia wiersza polega na przekroczeniu własnej intymności, przeniesieniu indywidualnej, wewnętrznej siatki myśli i uczuć na język, system powszechny w obrębie posługującej się nim grupy – zachodzący tu proces także można uznać za rodzaj przekładu. W przypadku omawianych twórców podejmowany akt komunikacji zasadza się na pierwotnym podważeniu prawomocności systemu, a poczucie apofatyczności doświadczenia (nieobecności i straty) powoduje z jednej strony korozję zastanych związków językowych, z drugiej sięgnięcie po cudze słowa. Sądzymy, że przepisując wcześniejsze teksty, św. Jan od Krzyża, a po nim Lorca i Gelman dokonują ich przekładu na własne, tworzone przez lata poetyckiej praktyki języki.

Bibliografia

- Fabry, G. (2006), „«Doloración de vos como clausura»: expresión del dolor y reescritura sanjuanista en *Carta abierta*, de Juan Gelman”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2: 591-607.
- García Lorca, F. (1996), *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada, t. 1, *Poesía*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona.
- García Lorca, F. (2017), *Gips i jaśmin. Poezje wybrane*, wybór i tłum. Leszek Engelking, Oficyna, Łódź.
- García Lorca, F. (1987), *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich (wiersze, proza, listy, wypowiedzi)*, wybór i tłum. Zofia Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- García Lorca, F. (2017), *Piosenka o chłopcu o siedmiu sercach i inne wiersze*, wybór i tłum. Jacek Lyszczyzna, Zeszyty Literackie, Warszawa.
- García Lorca, F. (1994), *Sonetety ciemnej miłości*, tłum. Irena Kuran-Bogucka, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz.
- Gelman, J. (2012), *Poesía reunida*, Seix Barral, Barcelona.
- Górski, J. (2014), „Teologia negatywna Theodora W. Adorno – Wprowadzenie”, *Kwartalnik Filozoficzny*. 52(4): 35-62.
- Księgi pięciu megilot* (1982), tłum. C. Miłosz, Éditions du Dialogue, Paris.
- Maciejko, P. (1994), „Dialektyka negatywna i negatywna teologia”, *Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria*. 4: 25-36.
- Matas Caballero, J. (1999-2000), „Federico García Lorca frente a la tradición literaria. Voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*”, *Contextos*. 33-36: 361-386.
- San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, [online] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--49/html/fedce812-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm#I_1_, 28.12.2021.
- Sillato, M.C. (1996), „Juan Gelman, San Juan de la Cruz y el espíritu de la Cábala”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 3: 505-517.
- Steiner, G. (2018), *Po wieży Babel. Aspekty języka i przekładu*, tłum. Olga i Wojciech Kubińscy, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- św. Jan od Krzyża (2017), *Pieśń duchowa*, tłum. Marcin Kurek, Carlos Marrodán Casas, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków.
- Szyszkowska, M. (1998), „Kategorie prawdy i pozoru w filozofii Theodora Adorna”, *Sztuka i filozofia*. 15: 149-162.

ABSTRAKT

W artykule wskazujemy na inspiracje poezją mistyczną św. Jana od Krzyża u dwóch XX-wiecznych poetów języka hiszpańskiego, Federica Garcíi Lorki i Juana Gelmana, u których przyjmują one szczególną formę intertekstów. Autorzy odwołują się do cudzych słów w poczuciu niewystarczalności języka i niewyraźności uczuć, jakie towarzyszą im po utracie ukochanych – samotności, rozpacz, opuszczenia. Jednocześnie akt „przepisywania” wcześniejszych tekstów jako wyraz teologii apofatycznej obecny jest u samego św. Jana. Analiza polskich przekładów Lorke, a także eksperymentalnych wierszy Gelmana prowadzi do wniosku, że złożona siatka diachronicznych odniesień intertekstualnych stanowi trudne wyzwanie dla tłumacza i wymaga od niego szerokich kompetencji historycznoliterackich i kulturowych.

Słowa kluczowe: Federico García Lorca, Juan Gelman, św. Jan od Krzyża, interteksty w przekładzie, niewyraźność

ABSTRACT**Is Poetry a Translation? St. John of the Cross in the Polish Translations of Federico García Lorca and Juan Gelman**

The article points to the inspirations of the mystical poetry of St. John of the Cross in two 20th-century Spanish language poets, Federico García Lorca and Juan Gelman, in whom it takes a special form of intertexts. The poets refer to others' words out of a sense of the inadequacy of language and the inexpressibility of feelings that accompany them after the loss of their loved ones – loneliness, despair, abandonment. At the same time, the act of “rewriting” earlier texts as an expression of apophatic theology is present in St. John himself. An analysis of Lorca's Polish translations, as well as of Gelman's experimental poems, leads to the conclusion that the complex web of diachronic intertextual references poses a difficult challenge to the translator and requires extensive historical literary and cultural competence.

Keywords: Federico García Lorca, Juan Gelman, St. John of the Cross, intertexts in translation, ineffability