

## Rodzime źródła z obcego kamienia

Ponad 600-stronicowy tom zatytułowany *Umocn wargi w kamieniu* jest pierwszą „tak obszerną antologią polskich przekładów wierszy najwybitniejszych poetów Ameryki Łacińskiej”. Już ta, zacytowana ze wstępu, konstatacja może służyć za wystarczającą rekomendację imponującej swą objętością książki, ale również może stać się powodem do zgłaszania wobec niej wygórowanych roszczeń. Antologistka Krystyna Rodowska jest zarazem tłumaczką prawie wszystkich zamieszczonych w niej tekstów (z wyjątkiem trzech wierszy Nicanora Parry, przełożonych przez Macieja Ziętareę). Połączenie tych ról w jednej osobie może nasunąć pytanie, którego podtekstem będzie podejrzenie jakiejś uzurpacji: czy wybrała to, co sama wcześniej przetłumaczyła (a tym samym: przełożyć się udało), czy też procedurą pierwotną była selekcja tego, co przetłumaczyć „trzeba było”. Są to jednak dylematy warsztatowe, z których zresztą Rodowska pośrednio zwraca się w *Słowie wstępnym*, uprzedzając ewentualne zarzuty oświadczeniem, iż jej przedsięwzięcie ma charakter autorski i w dużym stopniu osobisty, toteż wybór podyktowany został indywidualnym gustem, a jako dewiza przyświeca mu przywołany żartobliwie tytuł Mickiewiczowskiej ballady: *To lubię*.

Takie wyjaśnienie powinno już w punkcie wyjścia uchylić spodziewane uwagi podważające reprezentatywność korpusu autorów i utworów, a więc zarówno pewnych osobistych preferencji, jak i pominięć. Nie uznając tego za wadę antologii, muszę jednak wskazać pewne dysproporcje geograficzne w składzie reprezentacji kontynentu i pochodzących z poszczególnych państw 15 autorów, z których aż trzecią część stanowią Meksykanie: Eduardo Lizolde, José Ángel Leyva, José Emilio Pacheco, Ambar Past i oczywiście Octavio Paz – postać najbliższa tłumaczcze (jeszcze na długo przed uhonorowaniem tego twórcy Nagrodą Nobla), bo związana z jej debiutem przekładowym w „Literaturze na Świecie” (1971, nr 1). Choć proporcje mogą się wydać zaburzone i krzywdzące dla pozostałych krajów, nie muszą jednak wcale oznaczać nadreprezentacji autorów z Meksyku, gdzie rzeczywiście występuje obfitość doniosłych zjawisk poetyckich. Z Chile jest trzech autorów, poza noblistą Pablem Nerudą są to Vicente Huidobro i Nicanor Parra. Argentyna ma dwóch przedstawicieli; pierwszym jest oczywiście Jorge Luis Borges, drugim, już mniej oczywiście, Roberto Juarroz. Podobnie Kuba (Nicolás Guillén i Gaston Baquero) oraz Nikaragua (Pablo Antonio Cuadra i Ernesto Cardenal). Prócz nich spośród wybranych znalazł się jeszcze samotny Peruwianczyk: César Vallejo. Niestety przedmiotem rewindykacji może stać się cała reszta państw hiszpańskojęzycznych, w antologii zupełnie pominiętych. Nie ma bowiem: Boliwii, Paragwaju, Urugwaju, Wenezueli ani Kolumbii – by poprzestać na większych krajach. Brak także obejmującej

połowę kontynentu Brazylii, i nawet jeśli za powód uznać barierę języka portugalskiego (a tak chyba nie jest), to nieobecność poetów brazylijskich wydaje się trudna do uzasadnienia czymkolwiek innym niż ocena i gust antologisty. Oczywiście, jeśli to kryterium przyjąć za jedyne i założyć, że wskazane dysproporcje uzasadnia wyłącznie jakaś aksjologia zjawisk poetyckich, to również najbardziej skrajny efekt selekcji trzeba uznać za prawomocny, gdyż w tym zakresie nie ma zastosowania żadne prawo parytetu.

Zasadą wyboru jest wyłonienie poetów ważnych, sławnych i wręcz „kultowych”, ale wyłącznie spośród nieżyjących. Rodowska przyznaje im tytuł *monstruos sagrados* – choć oczywiście, poza paroma nazwiskami, ich popularność nie zawsze znajduje odbicie w dotychczasowej polskiej recepcji, która w kilku przypadkach zostaje na naszym gruncie ustanawiana dopiero przez tłumaczkę, i z pewnością dla kilku z nich taki awans okazuje się zasłużony. W zbiorze znalazły się więc dzieła już znane obok zupełnie nieznanymi polskiemu czytelnikowi. Do autorów najpopularniejszych w naszym kraju należy niewątpliwie Pablo Neruda, choć w latach 70. ubiegłego stulecia była to popularność zideologizowana, gdyż funkcjonował on głównie jako komunista i autor *Pieśni powszechnej*. Zastługą Rodowskiej, prezentującej inne obszary jego twórczości, jest udowodnienie, że to poeta naprawdę wielki – zupełnie niezależnie od wyznawanej przezeń ideologii. W dziejach polskiej recepcji poezji latynoamerykańskiej warto jeszcze odnotować jako ciekawostkę epizodyczny przypadek szczególny, którym jest wiersz Guilléna *Samotna palma*. Utwór ten spopularyzowała przed laty w formie śpiewanej Ewa Demarczyk, która jednak wykonywała tę pieśń w hiszpańskim oryginale, *La palma sola* (w edycji płytowej pozbawiono tę frazę rodzajnika).

Wydanie książki zbiega się – co zaznacza tłumaczka w postwowie – z 200. rocznicą wyzwolenia Ameryki łacińskiej spod dominacji hiszpańskiej. To zapewne przypadek, chociaż znaczący, ale okrągła data nie stanowi cezury finalnej, nie zamyka epoki współczesności w literaturze, mimo że antologia jako rodzaj publikacji kojarzy się właśnie z jakimś domknięciem albo podsumowaniem wygasłych już tendencji literackich. Tymczasem ciągłość dokonań poezji latynoamerykańskiej, kwitnącej nieco w cieniu prozy, która w ubiegłym stuleciu przeżywała swój boom, pozwala myśleć o kontynuacji przedsięwzięć, które trudno rozdzielić: poszukiwawczych, selekcyjnych i translatorskich – nawet jeśli w tych procedurach ma jakiś udział przypadek wynikający z dostępności źródeł, kontaktów z pisarzami i trasami podróży tłumaczki.

Warto przypomnieć, że równie efektownym dziełem Rodowskiej była wydana przed laty w podobnej formie edytorskiej antologia współczesnej poezji francuskiej *Na szali znaków. Czternastu poetów francuskich* (Wrocław 2007). Tak samo jak w odniesieniu do tamtej książki można zakładać, że jest to zbiór rozwojowy, ciągle otwarty na rozrost w następnych edycjach, wzbogacanych nie tylko o nowe tłumaczenia wierszy, lecz także kolejne nazwiska poetów – zarówno tych „brakujących”, jak i dopiero odkrytych.

Zwraca uwagę staranność edycji i bogata obudowa krytyczna wyboru. Prócz wstępu i postwowa książka zawiera biogramy autorów, źródła bibliograficzne tłumaczonych tekstów oraz przypisy. Te ostatnie okazują się koniecznością w lekturze spolszczeń utworów,

odwołujących się do pewnych realiów oczywistych dla czytelnika rodzimego, a zarazem wskazują lingwistyczne i pozalingwistyczne granice przekładalności – wynikające z kontekstów kulturowych, przyrodniczych i geograficznych. Na przykład egzotykę wierszy Peruwianczyka Césara Vallejo tworzą toponimia oraz imiona osób sumowane w szeregach enumeracji. Jego świat osobistych przeżyć z dzieciństwa i tłum wspomnianych zmarłych wydają się najbardziej hermetyczne i niedostępne bez komentarza lub odsyłaczy. Podobne sytuacje występują u innych autorów. Oto jeden z przypisów koniecznych do zrozumienia wiersza Guilléna *Ogłoszenie*:

„Aconcagua – najwyższy szczyt łańcucha Andów w Argentynie, blisko granicy z Chile (w języku Ajmarów słowa *acon cagua* znaczą »ośnieżona góra«). Jest także w Chile rzeka Aconcagua, wpadająca do Pacyfiku. Używając tego słowa w zupełnie innym kontekście, sugerując, że chodzi o dziwny rodzaj zwierzęcia, Guillén osiąga efekt surrealistycznego żartu” (s. 513).

Każdy przekład poetycki, a zwłaszcza obszerna antologia tekstów importowanych z literatury odległej kulturowo, nasuwa pytania dwojakiego rodzaju. Pierwsze wyznacza obszar translatologicznych sporów o metodę: nośność proponowanego ekwiwalentu, jego walory językowe i poznawcze, a czasem jeszcze podnoszona jest kwestia „wierności” tłumaczenia, gdyż raz po raz pojawiają się anachroniczne głosy wyznawców wiary w adekwatność języków. Drugi rodzaj pytań obejmuje perspektywa trudniej uchwytana i przez to nieco zaniedbana w refleksjach krytyków przekładu. Chodzi tu o kwestie zasadnicze, sprowadzające się do problemu motywacji odbiorcy, by podjąć lekturę, a dokładniej o to, czego od spolszczeń może oczekiwać ich konsument. Równie prawdopodobne wydają się dwa wykluczające się wzajemnie powody: albo będzie on kierowny głodem inności i przyjmie postawę egzotyizmu ewazyjnego, albo będzie szukać zbliżeń z kulturą rodzimą i czytać przekłady po to, by oswajać literaturę obcą przez odkrywanie zaskakujących analogii z tym, co już jest mu znane z własnego obszaru. To drugie nastawienie oznacza kolonizację odległych terytoriów w celu rozszerzania imperium własnej wyobraźni. W lekturze przyjmujemy, zazwyczaj nieświadomie, albo jedno z tych nastawień, albo obydwa, ale tylko wymiennie – czytając na podobieństwa bądź różnice. Tłumacz zwykle próbuje pogodzić te sprzeczne perspektywy i zaspokoić obydwie potrzeby naraz, choć decyduje o różnych proporcjach między nimi, zależnie od swoistości przekładanego tekstu i poetyki autora oraz pozatekstowej wiedzy o przyświecającej mu idei artystycznej, wreszcie – zgodnie z własnymi upodobaniami estetycznymi. Zawsze jednak wędruje między kompromisu, zbliżając się do lub oddalając od jednego z pól, które ona dzieli: literatury polskiej albo literatury obcej.

Taka perspektywa lektury jako najbardziej uniwersalna daje możliwość ogarnięcia całej antologii, w której różnorodność przygląda się i stawia naturalny opór jedności świata wyobraźni tłumaczki, a ta, co ważne, ujawnia ponadto własną ciekawą osobowość artystyczną, dobrze znaną ze swej poezji oryginalnej. Spory o trafność przekładu pozostawiam na boku, nie będąc w tej dziedzinie ekspertem, ponieważ interesuje mnie przede wszystkim kondycja latynoamerykańskich implantów w glebie polszczyzny i literatury rodzimej. Nie jestem iberystą ani krytykiem przekładu, a co więcej, rzeczywistość

latynoamerykańską znam wyłącznie pośrednio – z powieści (zresztą dostępnych głównie w polskich tłumaczeniach), opracowań, atlasów i filmów. Wydaje się więc, że w przyjętej perspektywie odbioru odpowiadam wzorcowi idealnego czytelnika antologii przekładów.

Przeglądu zawartości można dokonać w porządku ewolucji historycznej, ale ten został trochę zatarty w dachówkowato nałożonych na siebie sekwencjach tekstów poszczególnych autorów z wewnętrzną chronologią biografii i bibliografii. Dlatego łatwiejsze i może ciekawsze wydaje się ujęcie synchroniczne – według dominant tematycznych, a są nimi: geneza Ameryki łaćwińskiej, egzotyka przyrody, polityka, erotyka, metafizyka, tradycja kultury i rola poezji.

Jednym z motywów głównych i najbardziej oczekiwanych przez polskiego czytelnika jest refleksja nad etnogenezą Latynoamerykanów, czyli wyprawy w przeszłość prekolumbijską, w epokę konkwisty i kolonizacji, a także zgłębianie tajemnicy metyskości jako tygla zmieszanych krwi i kultur – a więc to wszystko, co w prozie stało się największą obsesją Carlosa Fuentesa. Ukształtowany w Europie stereotyp, czyli kompleks pochodzenia Ameryki łaćwińskiej, u którego źródła leży grzech pierworodny podboju i „gwałt założycielski”, w poezji znajduje wprawdzie również jakieś odbicie, ale dość blade, rozszczepione na szereg indywidualnych refleksów ujęć i odcieni. Tłumaczka wyodrębnia w tej tematyce pewne nurty „rasowe”, które jednak w samych wierszach są słabo widoczne i wydają się drugoplanowe. Tożsamość etniczna autorów – indiańska, metyska, afrykańska lub kreolska – nie zawsze pokrywa się z tematyką, gdyż są tu również próby zagarnięcia pewnych obszarów obcego.

Do najważniejszych utworów o prekolumbijskiej przeszłości należy poemat Pabla Nerudy *Wyżyny Machu Picchu*, który poznajemy w obszernym fragmencie. Patetyczna archeologia Nerudy, naznaczona zewnętrznymi fascynacjami kolonizatora, a ponadto zorientowana bardziej społecznie niż kulturowo, wydobywa na światło raczej aspekty „klasowe” zniszczonej cywilizacji:

„Machu Picchu, czyś ty wzniosło  
swój stos kamienny, podkładając łachman?  
Węgiel na węglu, a w środku jest płacz?  
Ogień na złocie, a w nim drżąca czerwień  
ściekającej krwi?  
Oddaj mi niewolnika, któregoś cmentarzem!  
Wytrząśnij z tej ziemi chleb twardy  
nędzarsza (...).”

(s. 88).

Pośród takich tyrad znajdziemy jednak uniwersalia wolne od piętna wyznawanej przez poetę ideologii:

„Mury, wciąż mury! Czy nad snem tych ludzi  
ciężyły kamienne piętra, czy pod nimi padli  
jak pod jarzmem księżycy wraz ze swymi snami?”

(s. 88).

„Mówiące” ruiny i kamienie stają się ważne o tyle, o ile zamykają tajemnicę zaginionej myśli. Dotarcie do niej ma być odkryciem jedności genezy, mitycznego związku z własnym pochodzeniem. Wspomnienie kultury współżyjącej z dziką przyrodą okazuje się jednak wojną czasów: niebytu i wrażenia obecności.

„Kamień na kamieniu – gdzie się podział człowiek?  
Podmucha na podmuchu – gdzie się podział człowiek?  
Czas na czasach – gdzie się podział człowiek?”  
(s. 87).

Wysokość tytułowego miasta w sposób oczywisty narzuca patos odkrywcy i zdobywcy, ale zarazem pokorę poddanego, toteż pieśń IX wypełnia litanijna inwokacja złożona z pochwalnych pseudonimów inkaskiej ruiny:

„Kto ujął żywą błyskawicę lodu  
I wyniósł skutą na taką wysokość”

(s. 84).

W spolszczeniu zachwytu nad wielkością i grozą słychać inspirację *Sonetami krymskimi* (zwłaszcza *Czterydahem*), ale również współbrzmi ono z frazą Przybosa, który w wierszu *Notre-Dame* podobnie spuentował architekturę gotyckiej katedry:

„Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił w górę!”

Jeśli jednak pytanie polskiego awangardzisty ma charakter retoryczny, to Neruda podejmuje próbę zrekonstruowania przeszłości, dociekając, kim byli twórcy zniszczonej kultury. Jego dylemat mieści się zatem w semiotyce śladu. Związki z obrazowaniem Przybosa podsuwa jednak jeszcze perspektywa opisu, jakby oparta na technice diaporamy, w której postrzegany stan aktualny ewokuje nieobecny przeszłość wspomnienia.

Z kolei refleksja Pacheco o metyskiej genezie Meksyku wydaje się drugoplanowa, bo wchłonięta przez proces przemijania całego Wszechświata, a obraz ruin w *Mieście Majów pozartym przez dżunglę* odczytać można jako podręczną ilustrację uniwersalnego zwycięstwa natury nad wytworami dowolnej cywilizacji. Stąd już blisko do rozważań kosmogonicznych, takich jak *Stworzenie Andów Cuadry*.

Egzotyka przyrody, którą Europejczyk pragnie ujrzeć w wersach importowanych z Norwega Świata, ma być najsilniejszym impulsem odczucia obcości. Oczywiście tej funkcji spełnić nie może, gdyż poezja na ogół nie korzysta z wzorców barokowego opisu „rzeczywistości cudownej”, który dawniej postulował Alejo Carpentier w prozie, lecz zazwyczaj traktuje obserwowaną biosferę jako już oswojoną, a więc geograficznie neutralną i uniwersalną. Na przykład Pacheco podsłuchuje przyrodę w poszukiwaniu utajonego w niej sensu świata (jak Herbert w wierszu *Głos*). Neruda wyraża ekstatyczne pochwały, olśnienia wiosną, Kosmosem i najbardziej powszednią martwą naturą, a przedmioty jego zachwyty, takie jak w *Odzie do cebuli*, wydają się bliskie tym, które znamy już choćby z realistycznych sonetów Staffa.

Nieodłącznym składnikiem europejskiego stereotypu Ameryki Łacińskiej musi być niestabilność polityczna tamtego obszaru – z częstymi rewolucjami i puczami, które niezauważalnie oscylują między socjalizmem a dyktaturą z rządami samozwańczych

generatów na czele junty. Właśnie odbłasków tej rzeczywistości oczekujemy oprócz egotyki krajobrazu, ale w antologii znajdziemy ich jeszcze mniej. Największe zagęszczenie występuje w przełożonym wycinku twórczości Nikaraguańczyka Ernesta Cardenala. Utwór *W nocy iluminowanej słowami* ukazuje walkę dwóch światów: kapitalizmu i przeciwstawionej mu etyki chrześcijańskiej. Slogany neonów reklamowych wiodą dramatyczny spór z psalterzem trapistów, bo –

„To są lampy panien mądrych czekających  
na Oblubieńca w głębokiej nocy Stanów Zjednoczonych”  
(s. 362).

Bunt wobec kultury konsumpcyjnej znajduje oparcie w religii. Z kolei w *Psalmach* tego poety pojawiają się wyraźniejsze akcenty poezji obywatelskiej, zaangażowanej w opozycję wobec władzy:

„Błogosławiony człowiek, który nie słucha haseł Partii  
i nie chodzi na jej zebrania”.

(*Psalm 1*, s. 363).

Oczywiście, świat polityki tamtego obszaru nie jest tak prosty i dwubiegunowy, by można go było przekładać na wzorce wypracowane przez poezję polskiej Nowej Fali. Komunizm, demokracja, dyktatura, liberalizm i konserwatyzm mienią się całą gamą ambiwalentnych odcieni; fałszerstwo idei osiąga czasem stan trudny do rozpoznania i jednoznacznej oceny, a nawet, gdy chodzi o pozornie jasne deklaracje, polski czytelnik zostaje zdezorientowany dziwną aksjologią:

„Wyzwól mnie Panie  
Od SS, NKWD, od FBI i od GN”

(*Psalm 7*, s. 364).

Meandry latynoamerykańskiej specyfiki politycznej trzeba zamknąć w jakiś cudzyśłów i szukać humanitarnych uogólnień. Dla Cardenala alternatywą wobec uczestnictwa w świecie przemocy i pieniądza staje się wiara, dla innych – anarchia lub komunizm.

W obszarze erotyki tłumaczka chętniej sięga po różne nurty poezji polskiej, szukając zbieżności poetyk. Kiedy czytamy przekłady białych sonetów miłosnych Nerudy z cyklu *Cien sonetos de amor*, trudno oprzeć się skojarzeniom ich obrazowania z wierszami Gałczyńskiego – tak samo pełnymi „skrzypiec”, „księżyców” i podobnych rekwizytów, tyle że u chilijskiego liryka nie słychać autoironicznego dystansu do tych skompromitowanych poetyzmów. Z rozległego tła różnych doświadczeń erotycznych wyłania się portret kobiety jedynej, idealizowanej niby dwudziestowieczne wcielenie Laury. W *Odzie do czasu* przedmiotem pochwalnej apostrofy jest niezłomne trwanie uczucia wbrew prawu przemijania. Natomiast przeciwny biegun poezji miłosnej wyznaczają erotyki Eduarda Lizalde, które dekonstruują ten gatunek liryki przez dość brutalne obdzieranie motywu miłości z idealistycznych złudzeń.

Jedyna w gronie wybranych autorów kobieta, Ambar Past (Meksykanka, ale pochodzenia polskiego z domieszką krwi Irokezów), uprawia odważny w obrazowaniu erotyki żeński, porównywalny na naszym gruncie z poezją Anny Świrszczyńskiej. Największe

wrażenie wywiera jednak quasi-erotyczna elegia *Byliśmy z Micaelą*, która jest wspomnieniem kobiety zmarłej i skremowanej. Typowo meksykańskie czułe i bezpośrednie oswojenie śmierci rytuałem robi tu szczególne wrażenie, gdyż niezbitemu dowodowi przemijania, jakim jest „proch”, poetka przeciwstawia wiarę, że to stan jedynie przejściowy i odwracalny.

Do jeszcze ciekawszych spotkań z tradycją rodzimą dochodzi w sferze poetyckiej filozofii i metafizyki. Vicente Huidobro w poemacie *Altazor* łączy ekspresjonistyczne wizjonerstwo z Leśmianowską inwencją językową. Tytułowy bohater ląduje na spadochronie, który jest również „wzlotochronem”. Głos Altazora obejmuje Wszechświat i wszechczas, kosmogonię i historię ludzkości, eschatologię i apokaliptykę, śmierć Boga i katastroficzne lęki, a tocząca się w poemacie psychomachia przypomina w patosie Mickiewiczowską *Improwizację*, choć bywa studzona eseistycznym czy wręcz publicystycznym wywodem.

W poemacie Octavia Paza *Rozbity dzban* ekstatyczne wizje zmieszane z opisem jak najbardziej sensualnym odnajdują jedność wszechrzeczy: dobra i zła, narodzin i śmierci, wzlotów i upadków, współistnienie żywych i umarłych. A w jego *Pejzażu namiętym* powierzchnia rzeczywistości łączy się z jej podszewką:

„Między uciszeniem a ruchem  
Trwa wielkie pulsowanie bytu”

(s. 259).

Wierze w mityczną Prajednię i udziałowi w panteistycznym misterium Wszechświata towarzyszy jednak świadomość nieodwracalnego rozpadu i rozproszenia ewangelicznego Słowa:

„Odłamki które nigdy się nie połączą  
Zbite lusterka w których przegląda się roztraskany świat”

(*Baśń*, s. 234).

W poezji Borgesa świat zmysłów stanowi rozległe pogranicze, na którym rozstrzygają się zarówno kwestie ontologii otoczenia i dylematy poznania, jak i ujawnia się świadomość własnego istnienia. Po jednej stronie granicy kłębią się złudne sny, po drugiej – odbicia luster, utwierdzające na przemian próżność i poczucie marności patrzącego; a ponad tą granicą przepływają w obie strony lęki przed pozornością egzystencji. Postępująca powoli ślepotą przekreśla władzę zmysłów, przekazując ster tożsamości żywiołom pamięci i wyobraźni, które jednoczą się w dziedzinę nadrzędną. To Biblioteka, która staje się nie tylko azylem i bezpiecznym portem dla wędrownego Ja, lecz także sytuuje podmiot w centrum Wszechświata: w Zawsze i Wszędzie, w historii starożytnej, w świecie Biblii i współczesności. Konkretny zmysłowy przeobraża się w uniwersum wielospójnej czasoprzestrzeni, a w niej dokonuje się komunია dusz, obcowanie świętych, metempsychoza i współistnienie wszechrzeczy w wiecznym Teraz. Tak silne zadomowienie w tradycji ma zapewnić nieśmiertelność. Wewnętrzny porządek dumnego władcy księgozbioru nie przypomina obłądki jego *Biblioteki Babel*. W *Poemacie o darach* brzmi patos boskiej władzy ślepeca, który rządzi „miastem książek”. Dostojny styl neoromantyka ma w sobie coś z *Fausta* i coś z Baudelaire’a. Zaufanie do pisma w wierszu *Moje książki* kojarzy się

jednak znów z Leśmianowskim (z ducha) przeświadczeniem, że paradoksalnie lepiej o mnie mówią książki cudze, choć właśnie one „nie wiedzą, że istnieję”.

Chciałoby się rzec, że Borges jest argentyńskim wcieleniem Leśmiana. Poetów tych łączy niepokój monsturalnych wyobrażeń Wszechświata jako nieskończonej hierarchii bytów, szkatułkowej rzeczywistości bez dna i bez Boga jako instancji ostatecznej. Borges wierzy w determinizm. W alegorycznym wierszu *Szachy* figurami i pionkami rządzą wprawdzie gracje, a graczami Bóg, ale jego władza nie jest absolutna, bo tylko prowokuje następne pytanie agnostyka – o to, kto rządzi Bogiem.

Uważam, że inspiracja klasyką poezji polskiej przyniosła znakomite efekty w pracy tłumaczki, dobrze oswajając wyobraźnię Borgesa, dzięki czemu jego wizje nie porażają egzotyką filozoficznych kuriozów, ale wydają się blisko spowinowacone z twórczością rodzimą. Wspaniały sonet *Deszcz* czyta się jak oryginał, który mógłby powstać pod piórem Staffa czy właśnie Leśmiana. Świetnie brzmi też wspomniany poemat o darach, w którym tłumaczka wykazała niezwykły kunszt rymowania.

Kubańczyk Gaston Baquero manifestuje wspólnotę z kulturą Śródziemnomorza przez imaginacyjny udział w dokonaniach sztuki europejskiej: Bacha, Rafaela, Vivaldiego, Pascala, Newtona i Rilkego. Wiersze Nicanora Parry również reprezentują uniwersalizm wspólny z poezją naszego kontynentu. Pobrzmiewają w nich bowiem homocentryczne skargi i bluźniercze modlitwy do Boga, oskarżające go o zaniedbanie losu człowieka. Obecność imaginarium chrześcijańskiego nie przeszkadza jednak w krytyce anty- i pozareligijnych obszarów kultury Zachodu, toteż znajdziemy tu na przykład paszkwil na panseksualizm Freudowskiej psychoanalizy. Podobnie dwukierunkowy bunt ujawnia się w wierszu Eduardo Lizalde *Pilny list do Stwórcy świata*. Autor polemizuje także z klasyczną filozofią grecką. Natomiast José Ángel Leyva określa swoją wielostronną samotność: w czasoprzestrzeni, niestabilnej polityce, historii zastygłej w milczących kamieniach, we Wszechświecie, którego wyobrażeniem wstrząsnęła teoria względności, i wreszcie – wobec milczenia Boga. Są to różne wymiary niepewności własnego istnienia, dla której przeciwagą ma być poezja jako ostatni punkt oparcia jednostki i centrum jej tożsamości. Wiersz Leyvy *Szalbierz* zamyka całą antologię uniwersalnym akcentem krytyki cywilizacji XXI wieku:

„Zapisano w internecie że się jest nikim  
Jesteśmy graffiti na ulicach  
Papierową kulą pod stopami cybernautów”

(s. 506).

Nie podważa to jednak rangi poezji, ale paradoksalnie ją umacnia, gdyż czyni ostatnim azylem człowieka, chroniącym go przed rozplynięciem się w anonimowości.

„Poezja jest zamachem na niebo” – napisał Huidobro i ten aforyzm przyświecał od-tąd wielu twórcom Ameryki Łacińskiej, których niezłomna wiara w kreujące Słowo przy-znaje poecie romantyczną potęgę wieszczczą, określa jego miejsce w świecie i Kosmosie. Tłumaczka w posłowniu pisze, iż w tamtym obszarze, inaczej niż w Europie, „poezja” wciąż pisana jest przez wielkie „P”. Nadal uchodzi za misję, choć pojawiają się również akty



jej degradacji i rebelie „antypoezji”, jakich dokonuje między innymi Chilijczyk Nicanor Parra.

Zadziwiający jest już pierwszy akord w całej antologii, wybór z twórczości jednego z najstarszych autorów Vincenta Huidobro (1893–1948), który stał się klasykiem i autorytetem dla kilku pokoleń. W przeglądzie poezji XX wieku spodziewamy się bowiem raczej przejścia od klasycyzmu do awangardy, tymczasem rozpoczyna się on właśnie od śmiałego eksperymentu lingwistycznego. Chilijski prawodawca „kreacjonizmu” prezentuje dynamiczne impresje krajobrazu mające w sobie coś z wierszy Przybosa i Czechowicza. Poemat *Altazor* (przełożony we fragmentach) nawiązuje do biblijnego opisu stworzenia świata, ale jest zarazem wielkim manifestem poetyckim. Stylizacja biblijna harmonijnie łączy się z neologizmami, które inwencja tłumaczki pozwala znakomicie oddać w polskich kontaminacjach:

„Na horygórze górozontu  
Skrzypcółka i jaskółczela”

(s. 46).

Każda antologia w jakimś stopniu ustatycznia literacką panoramę, zaciera diachronię i sugeruje równoległe trwanie różnorodnych zjawisk. Niemniej pośród wyznań metapoetyckich pojawiają się refleksje o ewolucji liryki. *Księżyc Borgesa* to poetycka monografia, w której erudycyjne opracowanie tytułowego fenomenu, łącznie z jego historią jako symbolem, zostaje skonfrontowane z doznaniem bezpośrednim. Guillén w *Nowej muzie* wskazuje na opozycję „klasycyzm – romantyzm”, stwierdzając, że dawniej poeta częściej występował na pokaz, ale dziś woli podejmować bardziej prywatne wyprawy w głąb siebie. Pacheco, formułujący aforystyczną filozofię języka, podszytą wiarą w prawdziwy świat istniejący poza sferą dostępną wzrokowi, przypomina, iż –

„Między przedmiot a słowo  
pada cień  
(dostrzeżony już przez Eliota)

(H&C)

(s. 442).

Metapoetycki *Wiersz* Eduarda Lizalde przedstawia uniwersalną refleksję, usytuowaną między biegunami arcyepoezji i antypoezji, a więc chciałoby się rzec – Różewiczowską:

„Każdy wiersz  
jest swoim brudnopisem.  
Wiersz jest tylko gestem  
ruchem dłoni, który sygnalizuje,  
to, czego nie zdołał wyrazić”

(s. 408).

Jeszcze bardziej swojsko brzmią panpoetyckie rozszczenia Nicanora Parry, którego *Artefakty* stanowią zbiór dziwnie znajomych polskiemu czytelnikowi haseł artystycznych, otwierający się holistycznym twierdzeniem:

„WSZYSTKO  
JEST POEZJĄ  
Tylko nie poezja”.

(s. 305).

Tom Parry *Chistes para desorientar a la poesia* pochodzi dopiero z 1989 roku, a więc mógł być inspirowany manifestem z roku 1975 Edwarda Stachury, zresztą okazjonalnego tłumacza literatury latynoamerykańskiej. Albo – tylko brzmi podobnie, gdyż został trafnie przełożony „na Stachurę”, dzięki czemu wskazuje na bliskość niezależnie zrodzonych idei.

„Wszystko” – a zatem na pewno wysłuchany w tej antologii wielołos poetek, tematów i prywatnych światów otwierających się przed czytelnikiem w poetyckich konfesjach i obrazach. Jeden z motywów ma jednak służyć za klucz, bo został wyeksponowany jako tytuł całości. To cytat z wiersza *Źródło* Octavia Paza:

„Mów  
Umoczyć wargi w kamieniu nie do wyczerpania”.

(s. 237).

Odwołując się do rytuału ofiarnego Azteków, poeta nawiązuje do idei wolności mowy, a jednocześnie historyczno-terytorialnej determinacji. Ponadto jeszcze zachęca do tego, co niemożliwe. Jednak otrzymaliśmy wielobarwny zaatlantycki kamień, z którego tryskają źródła dziwnie znajome, a zarazem orzeźwiająco niespodzianką – już nie obcości, ale nieoczekiwanego spotkania.

**Krystyna Rodowska, *Umoczyć wargi w kamieniu. Przekłady z poetów latynoamerykańskich*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, 608 s.**



Fotografia: Urszula Kubicz-Fik, *Calineczka*, Będzin 2009 (Żab)