

Tłumaczenie – mataczenie tłumy. Glosa do Michela Leirisa

Tytułowa definicja nie pochodzi z Leirisowskiego *Glossaire*: *j'y serre mes gloses*, dzieła, którego tytuł Jan Gondowicz proponuje oddać jako *Glossariusz lub moje glosy-zgniossy*¹. Nie pochodzi też z *Langage tangage*, co ten sam tłumacz z właściwą sobie pomysłowością ujmuje jako *Suw słów*². Nie pochodzi, gdyż nie może pochodzić, i to przynajmniej z trzech powodów. Po pierwsze, Leiris nie uznał słowa *traduction* za dość interesujące, by zawrzeć je w którymś ze swoich glosolalicznych słowników. Po drugie, gdyby tak jednak mimo wszystko zrobił, to na pewno wymyśliłby coś mniej banalnego. I z pewnością nie dałoby się tego przełożyć na polski – to powód trzeci. Kilkaset słów glosolalicznie, surrealistycznie, rebusowo rozłożonych przez Leirisa na czynniki pierwsze i surowce wtórne stanowi tak bogaty zasób, że tradycja rozpoczynania poświęconych temu autorowi prac od motta zaczerpniętego z tego właśnie zasobu zdążyła stać się już nużąca. Czytając te teksty, możemy niekiedy odnieść wrażenie, że oto Leiris stworzył iście Borgesowski, obejmujący całość języka, alternatywny, na poły kratylijski słownik, do którego wystarczy sięgnąć, by spojrzeć na świat innym okiem, a raczej – usłyszeć go innym uchem. W swoich słownikowych fantazjach Leiris mówi bowiem to samo inaczej, przekodowuje świat, posługując się niby tym samym, lecz w gruncie rzeczy innym językiem. Krótko mówiąc – tłumaczy.

Można oczywiście widzieć w tym tylko niewinną, dziecinną zabawę. Niewinną jak dzieciństwo, o którym dobrze wiemy – nie tylko dzięki *Wiekowi męskiemu* – jak dalekie bywa/jest od niewinności. Ale można też widzieć w praktyce Leirisa Gondowiczowską „tresurę słów”, która „podsuwa tłumaczom intuicyjną wiedzę o przesunięciu języków, stawiając ich wciąż przed próbą wbicia możliwie gładko kwadratowego kołka w okrągłą dziurę”³. Stosowane przez Leirisa – nie tylko w obrębie wspomnianych glosariuszy – zabiegi językowe oraz jego metajęzykowa refleksja nad owymi zabiegami i praktyką pisarską w ogóle skłaniają do analogicznych rozważań na temat praktyki translatorskiej – rozważań, które musiałyby niechybnie doprowadzić do odwiecznego utyskiwania na dolę tłumacza, do toposu nieprzekładalności i tym podobnych komunałów. W niniejszym tekście, będącym próbą szkicowego podsumowania obecności Leirisa w Polsce i związanych z tą obecnością wyzwań i problemów, musi się znaleźć miejsce również na te komunały. Leirisowska *écriture* – będąca być może najważniejszym w historii

¹ J. Gondowicz, *Suw słów. Leiris w kręgu alchemii słowa*, „Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 211.

² Ibidem.

³ Ibidem.

literatury nowoczesnej projektem opisanie siebie – zachęca także do przemyślenia relacji łączącej eksperyment językowy z tym właśnie projektem, z poszukiwaniem „reguły gry” własnej egzystencji. Reguła ta ma charakter nieuchronnie lingwistyczny⁴ i w szerokim sensie tego słowa translatoryczny – jeśli zgodzimy się, że chodzi tu o rodzaj przekładu intersemiotycznego, co sugeruje Leiris w pierwszym tomie swojej autobiograficznej tetralogii: „Właśnie gdy powtarzam pewne słowa, wyrażenia, zestawiam je i puszczam razem w ruch, udaje mi się wskrzesić poszczególne sceny i sytuacje”⁵. Puszczanie w ruch mechanizmu wiodącego od słów do rzeczy wykracza w tym wypadku poza zwykłą mimesis. Nie chodzi o znalezienie prostych odpowiedników, „języka giętkiego” i możliwie przezroczystego, lecz raczej o mieszanie we wrzącym tyglu słów, które składają się na jednostkową mowę, pełną zaburzeń i tików, Freudowskich czynności pomyłkowych, co do których głębokiego sensu nie może być rzecz jasna żadnej pomyłki. Jak słusznie stwierdza autor jednego z obszerniejszych studiów poświęconych Leirisowi, „sens biografii wynika z gwałtu zadanego słowom przez słowa”⁶.

Tak zdefiniowany sens biografii jest przeciwieństwem sensu tłumaczenia, w którym – przynajmniej w zdroworoządkowym odczuciu – chodzi przecież o to, by słowom gwałtu słowami nie zadać. W tej mierze wyrafinowane piarstwo Leirisa miało w Polsce sporo szczęścia. Zajęli się nim w większości znakomici tłumacze, a zwłaszcza tłumaczki, toteż obowiązkowy punkt programu, jakim jest dla krytyka przekładu pastwienie się nad koleżankami i kolegami po fachu, musi być w tym wypadku bardzo skromny i zupełnie nieefektywny. Może chodzić co najwyżej o wskazanie na parę wątpliwości, przede wszystkim w celu unacznienia, jakim wyzwaniem jest proza Leirisa dla czytelnika i tłumacza.

Zmagania z tekstem

Jeśli chodzi o wspomnianą znakomitość polskich tłumaczy Leirisa, to dość powiedzieć, że książkowe edycje jego pism sygnowali Teresa i Jan Błoński (*Wiek męski*), Maryna Ochab (*Lustro tauromachii*) oraz Anna Wasilewska (*Noce bez nocy i kilka dni bez dnia*), a krótsze teksty przekładali między innymi Hanna Igalson-Tygielska, Marek Kędzierski i Jan Gondowicz, czyli prawdziwa *crème de la crème* polskich tłumaczy z języka francuskiego. O skali trudności zaś, z jaką musieli się zmierzyć, spolszczając teksty Leirisa, mogą świadczyć choćby pierwsze zdania *Lustra tauromachii*, które w oryginale brzmią następująco:

„Donc, le matador se tient debout, les pieds impeccablement joints, rivés par sa peur de déchoir au su du public en même temps que par les bandelettes qui enserrant sa cheville, maquées par le bas rose-vomi et le clinquant des escarpins. Roideur d’homme seul, roideur d’épée.

⁴ Zupełnie jak w Barthes’owskiej koncepcji „śmierci autora” – autora, który, „gdyby chciał siebie wyrazić, powinien przynajmniej wiedzieć, że owa wewnętrzna »istota«, którą chciałby jedynie »przetłumaczyć«, jest tylko złożonym słownikiem, którego słowa można zrozumieć tylko przez inne słowa i tak w nieskończoność”. Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 249.

⁵ M. Leiris, *Biffures* [w:] *La Règle du jeu*, édition publiée sous la direction de D. Hollier, avec la collaboration de N. Barberger, J. Jamin, C. Maubon, P. Vilar et L. Yvert, Paryż 2003, s. 105.

⁶ R.-H. Simon, *Ophée médusé: autobiographies de Michel Leiris*, Lozanna 1984, s. 101.

La muleta lentement déployée couvre de sa paupière la tige trop clairement évidente, jet jailli chimérique d'une prunelle d'acier"⁷.

Ten pierwszy akapit wydaje się stosunkowo prosty, zwłaszcza gdy porównać go ze składniowymi zawijasami, jakich wiele uświadczymy w większości innych tekstów Leirisa. Te klarowne na pierwszy rzut oka zdania kryją w sobie jednak parę zagadek, które tłumacz musi rozwiązać, a przynajmniej sprawiać wrażenie, że tego dokonał. Pierwszą z nich jest słowo *rivés* (przynitowane) określające stopy, przy czym nie wiadomo, czy jest ono tutaj synonimem wyrazu *joints* (połączone ze sobą), czy też chodzi raczej o przynitowanie stóp do podłoża. Tylko specjalista od korridy może wiedzieć, o jakie opaski (*bandelettes*) chodzi – próżno szukać ich bowiem na starych i nowszych fotografiach toreadorów, także w okolicach kostki (*cheville*), skoro maskuje je pończocha (*bas*) w trudnym do nazwania kolorze łączącym róż z wymiocinami (*rose-vomi*). Akapit wieńczy odważne zdanie z rozbudowaną metaforą oka, zawierające nie tylko ciekawą aliterację *jet jailli*, lecz także użyte w niejasnym znaczeniu słowo *évidente* (oczywista) wywodzące się również z wizualnego łacińskiego *videre*. Maryna Ochab rozwiązuje te zagadki w taki sposób:

„Więc: matador wyprostowany, stopy idealnie zestawione, przykute do ziemi strachem, że upadnie na oczach publiczności, a zarazem ściskającymi tydkę paskami, które maskuje pończocha w kolorze różowych wymiocin i błyszczące pantofle. Sztynność stojącego samotnie mężczyzny, sztywność szpady. Z wolna rozkładana muleta zakrywa swą powieką zbyt oczywistą łodygę, chimeryczną strugę bijącą ze stalowej żrenicy"⁸.

Słowo *rivés* oddziela się więc od *joints*, kostki zostają zastąpione bardziej prawdopodobnymi tydkami, róż przekazuje barwę wymiocinom, a oczywistość łączy się z częściami oczu. Warto też zauważyć przeniesienie nieuchronnego, zdawałoby się, czasownika „stoi” (*se tient*) do kolejnego zdania, w którym połączony ze sztywnością antycypuje silnie erotyczny wydzźwięk całych rozważań Leirisa o korridzie. A to zaledwie jeden akapit. We wszystkich kolejnych fragmentach Ochab – podobnie jak większość polskich tłumaczy Leirisa – jest równie precyzyjna i wynalazcza, zarówno w leksyce, jak i w składni.

Te same zalety znajdziemy w przekładach *Wieku męskiego* i *Nocy bez nocy*, co nie znaczy rzecz jasna, że tłumaczom nie zdarzają się drobne potknięcia. U Błońskich napotkamy czasem jakieś przeoczone niezgrabności, jak choćby w zdaniu: „Dwa pierwsze to popiersia z terakoty w stylu secesyjnym, przedstawiające kobiety, przypominające syreny, nimfy, a może nawet walkirie"⁹. Niekiedy – ale bardzo rzadko – trafią się odrobinę błędne odczytania oryginału, jak w relacji z baletu *Narkiss*, gdzie Leiris pisze o zawodzie doznanym z powodu opuszczenia jednej sceny, w której *on devait voir* (mieliśmy zobaczyć) różne cuda. Tymczasem w przekładzie czytamy: „widać było”, przez co fragment traci sens¹⁰. Z kolei Anna Wasilewska właściwie bezbłędnie odnajduje się w onirycznym

⁷ M. Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Paryż 1981, s. 11.

⁸ Idem, *Lustro tauromachii*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 11.

⁹ Idem, *Wiek męski* wraz z rozprawą *Literatura a tauromachia*, tłum. T. i J. Błońscy, postowie J. Błońskiego, Warszawa 1972, s. 75.

¹⁰ Ibidem, s. 83.

świecie Leirisa, może raz tylko błędnie zamienia „potężny rewolucyjny chór”, który *gravit majestueusement un grand escalier*, a więc „majestatycznie wchodzi po wielkich schodach”, na „potężny rewolucyjny chór”, który owe schody „majestatycznie wieńczy”, a więc ludzie – jak to we śnie – stają się elementem budowli¹¹.

Nieco więcej usterek dostrzeżemy w dwóch innych wydaniach pism Leirisa, których znaczenie dla popularyzacji tego autora w Polsce trudno przecenić. Mam tu na myśli monograficzne numery „Kontekstów” oraz „Literatury na Świecie”, z których pierwszy ukazał niemal całe spektrum pisarskiej aktywności Leirisa – autobiografię, antropologię, etnografię, sztukę, korridę, operę i surrealizm – drugi zaś skupił się na cyklu *La Règle du jeu*, w kolejnym numerze dodając doń obraz Leirisa jako krytyka¹².

Drobnych uchybień nie ustrzegł się na przykład Jan Gondowicz w brawurowym przekładzie pierwszego rozdziału *Biffures*. „Komiczne to malowidło – pełen życia, jaskrawy oleodruk, w guście ulicy d’Auteuil – wpadło mi ponoć w oko już w dniu, gdy zabrano mnie na spacer do Lasku” – pisze Gondowicz o „scenie z menaży czy kantyny”¹³, podczas gdy u Leirisa mamy: „Peut-être avais-je déjà fixé mes yeux sur ce burlesque tableau animé, chromo criard, en suivant la rue d’Auteuil un jour qu’on m’emmenait promener au Bois”¹⁴. Nie ma zatem u niego – czy w ogóle jest, śmiem wątpić – gustu charakterystycznego dla ulicy d’Auteuil, jest natomiast spacer wzdłuż (*en suivant*) tejże ulicy, jako zwykła okoliczność towarzysząca być może (*peut-être*) pierwszemu ujrzeniu komicznego malowidła.

Pomyłki zdarzają się też świetnemu znawcy twórczości Leirisa, jakim jest Tomasz Szerszeń. Pisze on na przykład, tłumacząc *L’Afrique fantôme*, o „wykorzystywaniu na potrzeby komunii kosza na proso”¹⁵, co brzmi bardzo tajemniczo – znacznie bardziej niż oryginalne *communier sous les espèces de la bouillie de mil et du dolo*¹⁶, czyli podawanie komunii pod postacią papki z prosa oraz dolo, czyli afrykańskiego piwa na bazie tego samego zboża. W innym miejscu, już pod koniec misji, Leiris pisze o przyjęciu u belgijskiego konsula: „Gens de brousse hilares et excités nous avons vite fait de hausser la conversation au-dessus de tous les diapasons. Les maîtres de maison – qui en ont vu d’autres – sont ravis. Le consul belge, un peu interloqué d’abord, se met à l’unisson”¹⁷. W polskim przekładzie zaś czytamy: „Gospodarze (przywykli do życia na odludziu) weseli i podekscytowani, rozmowa szybko wznosi się ponad poziom wszystkich ciężkich tonów. Gospodarze są wniebowzięci. Belgijski konsul, na początku trochę zmieszany, zaczyna śpiewać unisono”¹⁸. A przecież określenie *gens de brousse* – ludzie ze stepu

¹¹ M. Leiris, *Noce bez nocy i kilka dni bez dnia*, wstęp M. Blanchot, tłum. i postłowie A. Wasilewska, Gdańsk 2011, s. 97.

¹² „Konteksty” 2007, nr 3–4; „Literatura na Świecie” 2010, nr 5–6 oraz 7–8.

¹³ M. Leiris, „...Czucie!”, tłum. J. Gondowicz, „Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 28.

¹⁴ Idem, *Biffures*, op. cit., s. 4.

¹⁵ Idem, *L’Afrique fantôme*. *Fragmenty*, tłum. T. Szerszeń, „Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 94.

¹⁶ Idem, *L’Afrique fantôme*, Paryż 1981, s. 129.

¹⁷ Ibidem, s. 628.

¹⁸ Idem, *L’Afrique fantôme*. *Fragmenty*, op. cit., s. 103.

– odnosi się do nieokrzyszanych uczestników wyprawy, którzy od razu rozluźniają sztywną atmosferę, do której dostraja się (*se met à l'unisson*) konsul – ale chyba nie aż tak, by śpiewać.

Znacznie słabsze są tłumaczenia fundamentalnego dla współczesnej humanistyki szkicu *Sacrum w życiu codziennym* oraz fragmentów *Dziennika*. Pierwszy z tekstów, przetłoczony przez Joannę Pawelczyk, choć krótki, zawiera dużą liczbę stylistycznych niezgrabności w rodzaju „poszukanie poprzez kilka zdarzeń”¹⁹, „tętent kopyt o ziemię, którego zdawało nam się odczuwać najintymniejsze wibracje” czy „cały odczuwany drugi plan”²⁰. Dodajmy do tego odczytanie *dénouement* (rozwiązanie) jako *dénument* (ubóstwo) czy też bezmyślne przepisanie ze słownika *densité* jako „ciężaru gatunkowego” w odniesieniu do „istot takich jak my”²¹ (chodzi o ich konsystencję w znaczeniu realności istnienia), a otrzymamy dość wyrazisty obraz tej próby translatorskiej. We fragmentach dziennika przetłoczonych przez Joannę Skomską-Godefroy uderza raczej niedbałość – niezaznaczanie wielu pominiętych fragmentów zdań, mylenie pytań ze stwierdzeniami, pomyłki w szczegółach czy niedokładny cytat z Pereca („Przypominam sobie” zamiast „Pamiętam” – tego perecomaniacy nie wybacząj)²².

Powyższe drobiazgi w niczym nie zmieniają rzecz jasna tego, że monograficzny numer „Kontekstów” – chyba najbardziej inspirującego dziś intelektualnie polskiego czasopisma – jest w ogólnym rozrachunku propozycją najwyższej jakości, podobnie zresztą jak analogiczna edycja przygotowana przez „Literaturę na Świecie”, periodyk, który w swojej dbałości o najwyższy poziom językowy zamieszczanych tekstów nie przeoczył bodaj żadnej poważniejszej wpadki, jeśli chodzi o przekłady Leirisowskiej tetralogii. Oczywiście o kilku translatorskich decyzjach można by dyskutować – co też niechybnie uczyni – ale na pierwszy plan wysuwa się jednak sztuka tłumaczy i redaktorów²³.

Te dyskusyjne rozstrzygnięcia – na pierwszy rzut oka, czyli przy pierwszej lekturze niezauważalne – wymagają wejścia nieco głębiej w Leirisowską poetykę, gdyż dotyczą kilku problemów, które wiążą się ze specyficznymi dla tego autora skłonnościami stylistycznymi.

Écriture

Pierwszą z nich jest coś, co można by nazwać poetyką snu. Nie chodzi mi tu o surrealistyczne czy surrealistyczne porwy wyobraźni, lecz właśnie o poetykę czy też, mówiąc bardziej precyzyjnie, gramatykę. Otóż każdy, kto kiedykolwiek zapisywał swoje sny, wie, że można to robić tylko w jednym czasie gramatycznym – czasie teraźniejszym. Każde inne rozwiązanie będzie trąciło amatorszczyzną, brakiem obycia w onirycznych światach. Leiris oczywiście konsekwentnie trzyma się tego w *Nocach bez nocy*, ale rozwiązanie

¹⁹ Idem, *Sacrum w życiu codziennym*, tłum. J. Pawelczyk, „Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 29.

²⁰ Ibidem, s. 31.

²¹ Ibidem.

²² M. Leiris, *Dziennik 1922–1989 (fragmenty)*, tłum. J. Skomska-Godefroy, „Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 47.

²³ Nie bez przyczyny wspominam tu o redaktorach: jako uczestnik tego Leirisowskiego przedsięwzięcia wiem z autopsji, jak wiele moje tłumaczenie *Rupieci* zawdzięcza Annie Wasilewskiej.

to promieniuje, by tak rzec, na wiele innych tekstów, w związku z czym można mówić o ekspansji czasu teraźniejszego u Leirisa. Warto o tym pamiętać, tłumacząc jego teksty, gdyż przeoczenie *présent* i wybór bardziej niekiedy logicznego czasu przeszłego lub przyszłego będzie (jest) jednak pewną zdradą. W *Biffures* na przykład Leiris tak zaczyna jedno ze swoich wspomnień: „*Bien des années après cela, je suis dans une salle à l’architecture désuète*”²⁴, którym to zdaniem, właśnie dzięki użyciu czasu teraźniejszego (*je suis*), wkraczamy w przestrzeń wspomnienia, swoją strukturą nieróżniącego się wszak od marzenia, czy to sennego, czy tego na jawie. Jakże łatwo to zepsuć do bólu logicznym „*Wiele lat później znajduję się w sali o przestarzałym wystroju*”²⁵. W ten sam sposób Jan Gondowicz gubi efekt przeniesienia się w najbardziej archaiczny moment egzystencji, z jakim mamy do czynienia w pierwszym rozdziale pierwszego tomu *La Règle du jeu*. W scenie tej założycielskie, aferetyczne słowo *Reusement* wcale nie, jak pisze Gondowicz, „było” czy „stało się”, lecz właśnie „jest”, „staje się”, „zmienia się” „w jeden z elementów składowych języka, bezkresnego instrumentu komunikacji”²⁶. Na tym polega magia literatury.

Tak jak wspominałem, *Noce bez nocy* są niejako matrycą tego procederu, który zyskuje u Leirisa rangę gramatyczno-stylistycznej reguły. Zapisy snów są w tej mierze tak konsekwentne, że kiedy autor – a może należałoby tu użyć Barthes’owskiego terminu „skryptor”? – próbuje wprowadzić mimo wszystko jakieś relacje temporalne, bardzo łatwo o przeoczenie. Dzieje się tak w opisie ryciny przedstawiającej katastrofę statku:

„Dostrzegam na niej ludzi, którzy starają się ratować, płynąc wplaw, szczątki statku oraz unoszące się na fali coś jakby przewrócone trójnogi, które biorę za kangury. Ale okazuje się, że są to konie, które wpadły do wody łbami do przodu i utonęły. Wystają tylko ich zeszytywniałe ogony i tylne nogi, i właśnie to biorę za trójnogi”²⁷.

W oryginale natomiast chodzi o ciekawe zjawisko, jakim jest oprzytomnienie wewnątrz snu: „*et c’est cela que je prenais pour des trépieds*” (i właśnie to brałem/wziąłem za trójnogi) – pisze Leiris²⁸. Na marginesie tego problemu warto wspomnieć o jeszcze jednej specyfice *Nocy bez nocy*, a mianowicie o niezwykle licznych formach bezosobowych – jedynym sposobie oddania nieokreśloności działających we śnie aktantów, w rękach których śniące „ja” jest nierzadko tylko marionetką. Szukając rozwiązań tego niełatwego zadania, tłumaczka sięgnęła zapewne do całkiem bogatej tradycji przekładów francuskiej moralistyki, od *La Rochefoucaulda* po *Chamforta*, gdzie bezosobowe prawa rządzące poruszeniami ludzkiej duszy (zwłaszcza miłością własną) ujęte zostały w precyzyjne prawa gramatyki.

Równie wzmożona czujność konieczna jest przy odczytywaniu Leirisowskich metafor, powtórzeń i leksykalnych wyborów. Kiedy autor *Biffures* pisze: „*Jadis*», or *légendaire*,

²⁴ M. Leiris, *Biffures*, op. cit., s. 144.

²⁵ Idem, *Skreślenia*, tłum. A. Kozak, „Literatura na Świecie” 2010, nr 5–6, s. 24.

²⁶ Idem, „...Częście”, op. cit., s. 29.

²⁷ Idem, *Noce bez nocy i kilka dni bez dnia*, op. cit., s. 51.

²⁸ Idem, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paryż 2002, s. 51.

comme les trésors de la ville d'Ys"²⁹, to używa tylko jednego porównania (*comme*), a analizowane przezeń słowo *jadis* nie jest „jak złoto” (*or*), lecz tym złotem po prostu – choć metaforycznie – jest (magia literatury). Dlatego niepotrzebne wydaje się w polskim przekładzie wyjaśnienie tej metafory i jej zamiana na porównanie: „»Ongi« – to słowo lśni jak złoto z legend, jak skarby miasta Ys”³⁰. Ten sam błąd popełnia Agata Kozak, pisząc o zwrocie „Był sobie pewnego razu...”: „wznosi w pustce swoje bezużyteczne odrzwia, wejście do ruin, które sterczy tu samotnie bez innych przyległości, niczym futryna otwierająca się na nieobecny westybul”³¹, owym „niczym” burząc efekt czysto metaforycznej, dramatycznej enumeracji. Kilka zdań dalej gubi z kolei rozbudowaną teatralną metaforę obejmującą „dekorację” i „przestrzeń sceniczną” – co tłumaczka trafnie odnajduje – lecz także *entrée en scène*, które jest czymś więcej niż zwykłym „pojawieniem się” i które, umieszczone w kolejnym akapicie, stanowi metaforyczne echo poprzedniego³². Można by się też zastanawiać, czy na liście ukazującej obraz Boga jako jedności przeciwieństw – „skrzyżowanie, przecięcie linii, rozwidlenie torów, rozdroże”³³ – w miejscu rozdroża nie powinna się jednak znaleźć obrotnica (*plaque tournante*), by zachować względną spójność kolejowych skojarzeń, decydujących dla późniejszego tytułu *Biffures*³⁴.

Pewne wątpliwości w polskich przekładach Leirisa może też niekiedy budzić niekonsekwencja tłumaczy – zwłaszcza w takich wypadkach, gdy autor jest bardzo zdecydowanie konsekwentny. Nie jest to jeszcze tak widoczne, gdy chodzi o rodzaj przeoczenia czy też wtędy, gdy owa niekonsekwencja pojawia się w odległych od siebie odcinkach tekstu, jak w *Skreśleniach*, gdy Agata Kozak tłumaczy *état* raz jako „czas”, a innym razem jako „etap”, choć w obu wypadkach najwłaściwszy byłby po prostu „stan”³⁵. Gorzej, gdy tłumaczka – w tym wypadku Maria Wodzyńska – nie zauważy podszytej erotyzmem gry słów, pisząc o „nowych możliwościach bycia razem [*complicité*] z moją współniczką [*complice*]”³⁶. Innym razem znowu przekłada: „Niezależnie od tego, jak dalece wywody brata przekonywały mnie do końcowego rezultatu, to nie rezultat był dla mnie ważny”³⁷, podczas gdy Leiris pisze o rezultacie tylko w drugim wypadku, w pierwszym zaś chodzi mu o słusność, *justesse*³⁸. Jeszcze innego rodzaju dwoistość pojawia się w *Wieku męskim*. Błędny, głęboko świadomi semantycznego ciężaru Leirisowskich wyborów leksykalnych, za wszelką cenę starają się niekiedy zachować różnorakie konotacje

²⁹ Idem, *Biffures*, op. cit., s. 128.

³⁰ Idem, *Skreślenia*, op. cit., s. 5.

³¹ Ibidem, s. 8.

³² Ibidem.

³³ Idem, *Lustro tauromachii*, op. cit., s. 21.

³⁴ „Odwołując się do słowa *bifur* – które kiedyś bardzo mi imponowało, gdy czytałem je zapisane wielkimi literami na tablicy stojącej na skraju kolejowej podsytki – chciałem położyć raczej akcent na sam akt rozgałęziania, zbaczania, tak jak to robi pociąg, zmieniający kierunek w zależności od tego, co nakáže mu zwrotnica, i jak to czyni myśl, sunąca niekiedy po szynach mowy ku czemuś upajającemu czy też osłepiającemu” (M. Leiris, *Biffures*, op. cit., s. 263).

³⁵ M. Leiris, *Skreślenia*, op. cit., s. 8, 34.

³⁶ Idem, *Nikły zgiefk*, tłum. M. Wodzyńska, „Literatura na Świecie” 2010, nr 5–6, s. 146.

³⁷ Ibidem, s. 126.

³⁸ Idem, *Frêle bruit* [w:] idem, *La Règle du jeu*, op. cit., s. 833.

poszczególnych słów i jedno z nich oddają za pomocą dwóch: tak jest choćby z *dé-pouillement*, które staje się „ascezą i obnażeniem” czy też z *abaissement* – „upadkiem czy poniżeniem”³⁹.

Warto też odnotować dwa różne podejścia do Leirisowskich archaizmów. Jedno polega na ich pomijaniu – jak wtedy, gdy Agata Kozak, tłumacząc starodawne *broigne*, nie decyduje się na „kirys”, lecz na „lekką zbroję”⁴⁰. Drugie można by nazwać znajdowaniem archaizmów tam, gdzie ich nie ma – jak w próbie Jana Gondowicza, który stosowaniem takich form, jak „podówczas” czy „onegdaj”⁴¹ chce zapewne oddać psychiczną archaiczność pierwotnego językowego odkrycia, stanowiącego temat pierwszego rozdziału *Biffures*. By zakończyć uwagi o leksykalnych wątpliwościach w przekładach tekstów Leirisa, wspomnijmy o wątpliwościach samego autora, które nie zawsze zostają zachowane w polskich tłumaczeniach, mimo iż odpowiadają jednej z najbardziej charakterystycznych cech jego psychiki: niepewności, niezdecydowaniu, ciągłym wahaniom i rozterkom, bez których nie byłoby *La Règle du jeu*. Lista opuszczonych przez tłumaczy *semble-t-il* i *peut-être* byłaby długa, tu zestawmy tylko jeden fragment oryginału i przekładu, odnoszący się do muzyki i rytmu: „Lorsque je les écoute ou regarde, j'éprouve un peu la même chose que quand j'écris. Ce qui rendrait peut-être le mieux cette impression serait l'expression populaire: »Ça me serre le cœur«”⁴². I przekład Hanny Igalson-Tygielskiej: „Kiedy ich słucham albo na nie patrzę, odczuwam prawie to samo, co czuję, kiedy piszę. Ten stan doskonale oddaje popularne wyrażenie »ściska mi serce«”⁴³. „Być może” (*peut-être*) i tryb warunkowy być może wcale nie nieodzowne, byłyby tu jednak, zdaje się, mile widziane.

Fraza

Jeszcze bardziej charakterystyczna od owych modalizatorów jest dla Leirisa złożona składnia, będąca zarazem jednym z podstawowych problemów, jakim musi stawić czoła tłumacz. Częściowo jest to zjawisko pokrewne poprzedniemu, gdyż lękowi przed zdecydowanym stwierdzeniem, który przejawia się w powszechności użycia modalizatorów wyrażających wątpliwość, odpowiada strach – chyba silniejszy nawet niż u Prousta – przed zakończeniem zdania, przed postawieniem kropki. Jak pisze o ewolucji Leirisowskiej *écriture* Nathalie Barberger, „w *La Règle du jeu* fraza się komplikuje, nabrzmiewa, puchnie od nawiasów, rozpada się od myślników, wzbogaca o dygresyjną energię, która opóźnia jej koniec. Postawienie kropki, w którym przejawia się tak istotna dla Leirisa obsesja skończoności, jest wciąż odkładane na później. Mało tego, to odraczanie zmusza czytelnika [a co dopiero tłumacza – T.S.] do czytania na nowo i powracania, do nieustannego ruchu”⁴⁴. Dlatego też w pewnym sensie niewybaczalnym błędem jest – nierzadko

³⁹ Idem, *Wiek męski*, op. cit., s. 53, 67.

⁴⁰ Idem, *Skreślenia*, op. cit., s. 12.

⁴¹ Idem, „...Częcie”, op. cit., s. 28.

⁴² Idem, *Journal 1922-1989*, édition établie, présentée et annotée par J. Jamin, Paryż 1992, s. 140.

⁴³ Idem, *Dziennik 1922-1989*, tłum. H. Igalson-Tygielska, „Literatura na Świecie” 2010, nr 5-6, s. 221.

⁴⁴ N. Barberger, *Michel Leiris, l'écriture du deuil*, Villeneuve-d'Ascq 1998, s. 30.

obecne w polskich przekładach – skracanie Leirisowskiego zdania czy raczej dzielenie go na części, choć biorąc pod uwagę etycznie-estetyczną wagę tego zabiegu, należałoby raczej mówić o cięciu, ćwiartowaniu.

Długość zdania nie jest oczywiście jedyną cechą charakterystyczną frazy Leirisa. Autor *La Règle du jeu* zdecydowanie przedkłada też parataksę nad hipotaksę, uwielbia figurę *enumeratio*, a także coś, co można by określić jako składnię-zagadkę, w której kluczowa część zdania (orzeczenie, dopełnienie orzeczenia w zdaniu głównym albo przydawka odnosząca się do podmiotu) podawana jest – na swój sposób odkrywana, odsłaniana – dopiero na samym końcu bądź daleko w głębi zdania. Przeczytajmy na przykład poniższy fragment i wyobraźmy sobie, że podmiot i orzeczenie pojawiają się jako jego ostatnie elementy:

„Byłem manekinem ustawionym pośrodku pejzażu, który ratowały od nieistnienia – jako dodatek do kilku ohydnych domów, urzędowych budynków jakby z kartonu i nijakich koszar – jedynie mizerne, wyliniałe łodygi palm w zagajniku, wyschnięte koryto strumienia i nieodległe góry na granicy marokańskiej, tworzące z jednej strony zwartą ścianę; manekinem gotowym nałożyć kostiumy pozbierane z rozlicznych fantazji i wystroić się w zrzucone przez psychikę łachy”⁴⁵.

Czytając to zdanie w oryginale, przez długi czas – rozsądnie licząc, dobre pół minuty – nie wiemy właściwie, jak je czytać, do czego odnieść opis manekina; dopiero końcowe „voilà ce que j'étais devenu”⁴⁶ („oto, czym się stałem”, któremu odpowiada inicjalne „byłem” w przekładzie Agaty Kozak) uchyla napięcie wytworzone przez samą tylko konstrukcję zdania. Mimo iż struktury takie dominują dopiero w *La Règle du jeu*, już analiza rękopisów *Wiekę męskiego* pozwala stwierdzić, jakiego procesu są one wynikiem. Jak zauważa Catherine Maubon, „ostateczny” kształt wielu zdań Leirisa bierze się z poprawek niepolegających na skreślaniu – jak mógłby sugerować tytuł jednej z jego książek – lecz na akumulacji, dodawaniu poszczególnych członów⁴⁷.

La Règle du jeu jest jednak mimo wszystko przełomem w twórczości Leirisa – nie tyle może egzystencjalnym, gdyż autobiograficzny projekt zaczyna się nawet dwie dekady przed publikacją pierwszego tomu, *Biffures*, ile conceptualnym (przejście ze sfery seksualności do dziedziny języka) i właśnie stylistycznym. Maurice Blanchot tak pisze o tej przemianie:

„Nawet język uległ zmianie w porównaniu do *Wiekę męskiego*. Zdania są dłuższe, cięższe, pełne skrupułów, ostrożności, niuansów, wykrętów, unikają zmierzania do rzeczy, ponieważ »rzecz« uległaby wtedy przekłamaniu, a kiedy już się do niej dotrze, pozostawi tylko pustkę, a owej pustce autor chce właśnie umknąć, gdyż zanadto jest siebie świadomy, by przystać na ową ucieczkę, która jest wyłącznie oszustwem”⁴⁸.

Ewolucję tę najlepiej być może da się zaobserwować w *Nocach bez nocy*, gdzie wczesne zapisy snów, te z lat dwudziestych i trzydziestych, wolne są jeszcze

⁴⁵ M. Leiris, *Skreślenia*, op. cit., s. 11.

⁴⁶ Idem, *Biffures*, op. cit., s. 133.

⁴⁷ C. Maubon, *De Lucrèce, Judith et Holopherne à „L'Âge d'homme” ou comment recoller la tête d'Holopherne*, „Genesis” 1997, n° 11, s. 107–128.

⁴⁸ M. Blanchot, *Amitié*, Paryż 1971, s. 159.

od „niuansów, wykrętów” i „odkładania kropki na później” – zjawisk powszechnych w późniejszych *récits de rêve*.

Wreszcie ostatnia osobliwość Leirisowskiej frazy – nawias i myślnik. Jak to określiła Barberger, zdanie od nich „puchnie”, wpuszcza w siebie obce z pozoru ciało, coś jakby przypis wewnątrz tekstu czy też redakcyjną interwencję, podkreślającą niekompletność, prowizoryczność wszelkiej formy, którą można uznać za ostateczną, tylko ujmując to słowo w cudzysłów. Autorka monografii o tych dwóch znakach interpunkcyjnych stwierdza, że „unaoczniają one kompleksyfikację wypowiedzenia. Nie jest ono już ściśle monolinearne, lecz ukazuje inne miejsce, inną linię (niekiedy kilka), dzięki której językowa monolinearność może być »przeżywana« jako wielość”⁴⁹. Od tej wielości najbardziej uciekają Teresa i Jan Błoński, co jest o tyle dziwne, że *Wiek męski* jest tym z tekstów Leirisa, w którym nawias – myślnik pozostawiam tu na marginesie, gdyż jego użycia w polszczyźnie i francuszczyźnie są z trudem porównywalne – stosowany jest i tak relatywnie rzadko. „Wszechświat był prawie całkiem ograniczony do mnie samego, rozciągał się między »miesiącem«, jak w dzieciennym języku określano moje siedzenie, i »maszynką«, jak nazywała mama moje narządy męskie” – czytamy we fragmencie *Przedmiot i podmiot*⁵⁰. Przekładowi temu nie można zarzucić nic poza tym, że polskie zdania podrzędne zaczynające się od „jak” w oryginale pojawiają się w nawiasie, przez co dystans między tymi dopowiedzeniami a zdaniem głównym, obecny już poprzez użycie cudzysłowu, jest znacznie większy, bezbrzeżny niemal, na pewno podszyty ironią i wstydem czy raczej jego przekroczeniem – a o tym między innymi opowiada *Wiek męski*.

Interteksty

Wiele z tych składniowych komplikacji przywodzi oczywiście na myśl przywoływanego już Prousta. Leiris nie skrywa tego intertekstualnego związku, parunastokrotnie wspominając o autorze *Poszukiwania* w swoim *Dzienniku*, a także – choć rzadziej – w *La Règle du jeu*, przede wszystkim w ostatnim tomie cyklu, *Frêle bruit*, oraz w tomie przedostatnim, *Fibrilles*, gdzie w odróżnieniu od innych aluzji, mających głównie charakter tematyczny, chodzi o kwestię poetyki: „u Mallarmégo będę podziwiał, jak metafizyka tryska wprost z jakiegoś bibelotu czy paru kłębow tytoniowego dymu, u Prousta zaś, jak ukazuje on – równie dobitnie jak Freud, choć pod innym kątem – że zwykłe drobiazgi kryją w sobie życiowe objawienia”⁵¹. Ale odniesień do twórcy Combray szukać można także poza indeksem osobowym w Gallimardowskich wydaniach dzieł Leirisa. Znajdziemy je choćby w *Skreśleniach*, gdzie autor tak pisze o bretońskim Lannion:

„Na jednym z placów tego miasteczka, którego nazwa bardzo mi się podoba (bo brzmi po wiejsku, a jej dźwięk wywołuje obraz chłopów, którzy zdążają na targ z niesionymi w zgięciu łokcia koszami pełnymi drobiu, osefek masła i świeżych jaj), zobaczyliśmy komediantów tańczących na szczudłach”⁵².

⁴⁹ S. Pétilion-Boucheron, *Les Détours de la langue: étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain 2003, s. 3.

⁵⁰ M. Leiris, *Wiek męski*, op. cit., s. 32.

⁵¹ Idem, *Fibrilles* [w:] idem, *La Règle du jeu*, op. cit., s. 741.

⁵² Idem, *Skreślenia*, op. cit., s. 28.

To rzecz jasna (a może „być może”?) polemika ze słynnym passusem pierwszego tomu *Poszukiwania*, gdzie narrator wspomina nazwy bretońskich stacji kolejowych, budując obrazy miejsc na podstawie ich imion, w tym „Lannion – w ciszy wiejskiej turkot koczobryka, nad którym brzęczy mucha”, co z naszej perspektywy jest plagiatem Leirisa przez antycypację. Proust kojarzy zapewne nazwę miejscowości z *lanière*, czyli biczem, na którego końcu powiewa *mouche*, czyli mucha⁵³, tak jak Leiris kojarzy tę nazwę z wymawianym na bretońską modłę *l'anse*, czyli patkiem koszyka trzymanym na zgięciu łokcia.

Ukrytych odniesień intertekstualnych, z których tłumacz powinien chyba zdawać sobie sprawę, jest w tekstach Leirisa dużo więcej. Być może w taki intertekstualny sposób rozmawiali Teresa i Jan Błoński, tłumacząc tytuł jednego z fragmentów *Wiek męskiego* jako *Wyłupione oko*⁵⁴, choć w oryginale mowa o wyłupionych oczach (*yeux crevés*): to wszak nic innego, jak nawiązanie do założycielskiego opowiadania Georges'a Bataille'a, w którym mowa właśnie o jednym oku (*Historia oka*).

Być może dla tłumacza ważniejsze są jednak nawiązania pośrednie – filozoficzne i stylistyczne – które warto odczytać, by pokierować klawiaturą w odpowiedni rejestr stylistyczno-wyobraźniowy. Dlatego przekładając Leirisa, należy wczytać się w surrealistów. Nie tylko ze względu na chronologię twórczości – jej początek w wypadku Leirisa wyznacza właśnie udział w ruchu surrealizycznym – lecz także z uwagi na podejście do słowa, z jednej strony mocno zakorzenione we freudyzmie, z drugiej zaś wolne od realistycznego schematyzmu. Słusznie stwierdza Patrick Sauret, że „dla Leirisa surrealizm jest okazją do odkrycia, że słowa odnoszą się nie tyle do rzeczy, ile do sił. Relacja rzeczy do słów jest arbitralna i konwencjonalna, natomiast słowo pozostaje w stałej relacji z siłą, jaką posiada”⁵⁵. Dlatego to surrealizm i cała dwudziestowieczna tradycja twórczego podejścia do słowa są właściwym kontekstem dla czytania – i tłumaczenia – Leirisa, o czym jakże trafnie pisał już Jan Gondowicz⁵⁶. Stąd w *Langage tangage* nawiązania nie tylko do Mallarmégo i Nerval, lecz także do Desnosa czy Joyce'a. Stąd także – niejako z drugiej strony intertekstualnego biurka – nawiązania do Leirisa u Georges'a Pereca: dziesięć cytatów z Leirisa w *Życiu instrukcji obsługi* czy też nigdy niewysłany list Perca do Leirisa, który pozwolę tu sobie przytoczyć w poczuciu historycznoliterackiej misji:

„Drogi Panie,

Nie należy pisać tego rodzaju listów. Albo trzeba je pisać, ale nie wolno ich wysyłać. Albo postanowić, że są sprawy ważniejsze niż konwencje i mimo wszystko próbować mówić, powiedzieć.

Dziś wieczór nabyłem *Noce bez nocy*. Zacząłem je czytać (na nowo) po kilku latach. Potem nagle przerwałem lekturę w przekonaniu, że muszę z Panem porozmawiać, chociaż spróbować, i że nie ma żadnego powodu, żadnego racjonalnego powodu, żeby nie spróbować. Znam Pana na tyle, żeby wiedzieć, że to zarazem niemożliwe i konieczne, że każde towarzyskie spotkanie,

⁵³ O fragmencie tym pisałem dla „Tekstualistów” w szkicu *Słowo jako spektakl* (numer 1 z 2012 roku).

⁵⁴ M. Leiris, *Wiek męski*, op. cit., s. 67.

⁵⁵ P. Sauret, *Inventions de lecture chez Michel Leiris*, Paryż 1995, s. 18.

⁵⁶ J. Gondowicz, op. cit., s. 212.

które musiałyby nastąpić (mamy wszak ze dwudziestu wspólnych przyjaciół, w tym – jestem pewien – tych najlepszych), byłoby miłą wymianą grzeczności, a nie ową oczywistą prawdą, jaka narodziła się we mnie już dawno, niezależnie od porozumienia (fałszywego/prawdziwego?), powstałego w trakcie szalonej lektury *Reguły gry*⁵⁷.

Najważniejszym kontekstem literackim dla Leirisa pozostaje chyba jednak Raymond Roussel i jego osobliwa metoda twórcza⁵⁸. Kto wie, czy u źródeł przełomu, jakim było przejście od *Wieków męskich* do *Reguły gry*, nie stoi właśnie odkrycie *Comment j'ai écrit certains de mes livres* – literackiego testamentu, którego wykonawcą Roussel ustanowił Michela Leirisa i w którym ten ostatni, antycypując rozważania Michela Foucaulta, wyczyta osobliwe rozsuniecie między słowami a rzeczami. Czymże innym, jeśli nie aluzją do Roussela, jest ten fragment *Skreślenia*:

„Ustawiłem sobie przed oczami zdanie: »Był sobie pewnego razu...«. Rozłożyłem je na części pierwsze bez emocji, jak amator spektaklu, który ogląda każdy szczegół przez lornetkę lub przez monokl, wyrażając w ten sposób wolę bycia wyłącznie szklanym okiem, soczewką, w którą uzbroił się mój organ wzroku”⁵⁹.

Słychać (widać) tu zarówno rozkładanie zdania niczym rysunków w rebusie⁶⁰, jak i mikroskopowe skupienie na szczególe, którego owocem były Rousselowskie poematy opisowe *La Vue*, *Le Concert* i *La Source*, biorące początek w obrazkach figurujących na oprawce pióra, papierze listowym i etykiecie wody mineralnej. Takim „amatorem spektaklu, który ogląda każdy szczegół przez lornetkę lub przez monokl”, powinien też stać się tłumacz Leirisa, jeśli nie chce porwać misternie utkanej materii, z jakiej składają się jego teksty.

Reguły gry

Rację ma bowiem Nathalie Barberger, pisząc, że „wymarzony przez Leirisa czytelnik byłby jego współnikiem w radowaniu się chwilą i szczegółem, wchodził z tekstem w relacje, które można by nazwać fetyszyzmem, czerpał przyjemność ze słów, ze stwarzanych przez tekst drobin czy fragmentów”⁶¹. Choć Leiris jest autorem tekstu o fetyszystycznych fotografiach W.B. Seabrooka⁶², tutaj chodziłoby raczej o fetyszyzm barokowy, pokrewny Lacanowskiemu i obecny już w *Wiekach męskich*, mimo iż jest on tam jeszcze skrętnie skrywany za erotycznym sztafażem. Ale już w dziele tłumaczonym przez Teresę i Jana Błońskich z pełną mocą ujawniają się aporie przekładu gier słownych. Przypomnijmy tylko rozłożone na części pierwsze słowo *suicide*, w którym sylaba *cide* – w sposób niezrozumiały dla czytelnika nieznającego francuszczyzny, któremu nie musi przyjść do głowy

⁵⁷ Cyt. za: V. Emame, *De Leiris à Perec: la rhétorique de l'authenticité* [w:] Michel Leiris: le siècle à l'envers, textes réunis et présentés par F. Marmande, Paryż 2004, s. 276.

⁵⁸ Na temat Roussela zob. zwłaszcza monograficzny numer „Literatury na Świecie” (2007, nr 9–10), rozprawę Michela Foucaulta (*Raymond Roussel*, tłum. G. Wilczyński, Warszawa 2001), a także książkę Bogdana Banasiaka *Słońce ekstazy, noc melancholii. Rzecz o Raymondzie Rousselu*, Wrocław 2007.

⁵⁹ M. Leiris, *Skreślenia*, op. cit., s. 9.

⁶⁰ Zob. R. Roussel, *W jaki sposób napisałem niektóre z moich książek* [w:] B. Banasiak, op. cit., s. 133.

⁶¹ N. Barberger, op. cit., s. 25.

⁶² M. Leiris, *Le „Caput mortuum” ou la femme de l'alchimiste*, „Documents” 1930, nr 8, s. 31–36.

słowo *acide*, czyli „kwaśny” – „zamyka pochod kwaśnym posmakiem czegoś ostatecznego i zaostzonego”⁶³. Przypomnijmy fragment o wojnie trojańskiej (*guerre de Troie*), w którym tłumacze robią, co mogą (przytaczają francuskie słowa z tłumaczeniami, dodają przypisy odwołujący się do wymowy), by powiązać ją z *détroit*, gubiąc przy okazji piękną cielesną synonimię fałdu międzyposładkowego⁶⁴: u Leirisa mamy raz *raie médiane*, a raz *ravin des fesses* (ale o ubóstwie polskiego słownictwa cielesnego i erotycznego pisano już niejedną raz). Przypomnijmy wreszcie rozważania o słowach „kurtyzana” czy „Kleopatra”, gdzie pierwsze przywodzi na myśl kurtynę i halabardę (*pertuisane*), którą można by od biedy zastąpić słowem „odgryzana”, również skrywającym „wszystkie niebezpieczeństwa”⁶⁵.

Jeśli zaś chodzi o cykl *Reguła gry*, to językowe niebezpieczeństwa kryją się już w samych tytułach poszczególnych tomów: *Biffures*, *Fourbis*, *Fibrilles*, *Frêle bruit*. Gdyby jakiś śmiałek pokusił się kiedyś o przekład całości⁶⁶, to musiałby chyba wymyślić coś innego niż tytuły proponowane w tłumaczeniach fragmentów w „Literaturze na Świecie”: *Skreślenia*, *Rupiecie*, *Włókieńka*, *Nikły zgiełk*, pozbawione oczywistej i niewątpliwie kluczowej aliteracji. Problem w tym, że język nie zawsze, a raczej bardzo rzadko daje szansę znalezienia sensownych odpowiedników gier słownych. Pokazał to dobitnie mistrz takich poszukiwań, Jan Gondowicz, decydując się na „przekład” parunastu definicji z *Langage tangage* – przekład będący w istocie pisaniem na nowo, wedle własnych, a nie Leirisowskich skojarzeń, co jest oczywiście jedynym możliwym wyjściem z sytuacji, polegającym na imitacji nie wytworu, lecz procesu tworzenia. Tylko jeden przykład takiego rozwiązania: „*Miroir – roi de rime* (król rymów): Lustro – ostro pstry blask lubych głupstw”⁶⁷. O tym, jak daleko i głęboko sięga Leirisowski fetyszizm werbalny, świadczyć mogą *Noce bez nocy*. Te relacje ze snów w ciekawy sposób potwierdzają niekiedy psychoanalityczne twierdzenia o primacie elementu znaczącego w pracy nieświadomości. Zapis snu pozwala bowiem odnaleźć powiązania między obrazami sennymi, wskazując na pokrewieństwo między ich nazwami. Jest tak choćby w scenie z 3–4 września 1933 roku zanotowanej w *Kerrariot* (nieopodal Lannion): „Schodami, które przecinają stół mniej więcej w połowie, schodzę z empory – wyszykowanej jakby na odpust – i odnajduję swojego kompana w nawie kościoła”⁶⁸. Oryginał wyjaśnia, skąd to wtrącenie: „*Par un escalier qui le coupe à peu près en son milieu je descends du jubé – ce jubé préparé comme pour un jubilé – et je retrouve mon acolyte dans la nef de l’église*”⁶⁹. Widzimy zatem i słyszymy, że schody przecinają w połowie nie stół, lecz emporę czy raczej ambonę, a jej odpustową

⁶³ Idem, *Wiek męski*, op. cit., s. 26.

⁶⁴ Ibidem, s. 50.

⁶⁵ Ibidem, s. 115.

⁶⁶ Taki pomysł znalazł się parę lat temu we wniosku dotacyjnym w ramach europejskiego programu Culture 2007–2013. Wniosek zyskał akceptację Komisji Europejskiej, jednakże z wyłączeniem tekstów Leirisa, gdyż regulamin konkursu nie uwzględniał tekstów autobiograficznych. Ot, europejskie „reguły gry”.

⁶⁷ J. Gondowicz, *Suw słów*, op. cit., s. 213.

⁶⁸ M. Leiris, *Noce bez nocy*, op. cit., s. 85.

⁶⁹ Idem, *Nuits sans nuit*, op. cit., s. 93–94.

odświętność (*jubilé*) podyktowała sama nazwa (*jubé*). Czy jednak skojarzenie to nie jest raczej dziełem samego pisarza zapisującego sen, a nie tego, który śni?

Podobne pytanie można by postawić w wielu miejscach Leirisowskiego dzieła. Dotyczyłoby ono jednak kwestii nieco ogólniejszej, a mianowicie: kto mówi – ten, który pisze, czy ten, który, by tak rzec, jest pisany? Autobiograf czy jego cień? Trochę jak w Proustowskim *Poszukiwaniu...*, w którym – czytając powieść po raz drugi – nieustannie obserwujemy rozszczępienie na ja-bohatera i ja-narratora, mimo iż przy pierwszej lekturze skłonni jesteśmy ich utożsamić. To problem tylko z pozoru teoretyczny. Dla tłumacza, jak widzieliśmy, staje się on często problemem praktycznym. Tłumacz musi zdecydować, któremu z tych dwóch „ja” oddać głos – poecie czy autobiografowi? U Leirisa ta schizofrenia nie istnieje – to „ja” jest jednością, poezja wypływa z autobiografii, a ta daje się napisać tylko dzięki poezji. Nie znaczy to, że rousselowsko-foucaultowskie rozsuniecie słów i rzeczy zostaje tu jakimś cudem zażegnane. Jest raczej tak, że to właśnie dzięki owemu rozsunieciu w ogóle jest o czym mówić. I nie ma w tym żadnej mistyki, żadnej metafizyki. To kwestia języka, o którym Leiris tak pisze w *Biffures*:

„Choćbyśmy nie wiem jak tego pragnęli, język nie jest zaszyfowaną depeszą przystaną przez ambasadora jakiegoś niedosiężnego absolutu; nie jest też policyjną kartoteką, którą można przewertować, chcąc dowiedzieć się czegoś o życiu prywatnym rzeczy, ani nawet szufladą kart z rysopisem, materialną postacią katalogu wszelkich elementów, jakie ogarnia nasza myśl. To raczej coś dużo skromniejszego, można by go porównać do garści gwoździ i kołków: drobnych żelaznych wynalazków, które pozwalają nam wykonywać pracę montera i łączyć w logiczną z pozoru całość tysiące najrozmaitszych materiałów, dla których nasza głowa jest hangarem”⁷⁰.

Język Leirisa nie jest więc wbrew pozorom – i wbrew historii, która każe wiązać go z etnograficzną przygodą, jaką było badanie języka Dogonów z Sanga⁷¹ – językiem inicjacyjnym. *Reguła gry* nie składa się z alchemicznych formuł dostępnych tylko wtajemniczonym, a wejście w „wiek męski” też nie jest rytuałem, jaki Leiris obserwował w trakcie misji Dakar-Dżibuti. To po prostu niezwykle sprawna praca polegająca na montażu osobistego świata za pomocą słów, czym zresztą jest cała literatura, tyle że Leiris poświadcza to z wyjątkowym autentyzmem, nad którego tajemnicą – a jednak! – od dziesięcioleci ślęczą krytycy i teoretycy autobiografii. Choć polscy tłumacze Leirisa nie pracują nad jego tekstami tak długo i wytrwale, ich dorobek w tej dziedzinie jest już wcale pokaźny, choć zarazem bardzo wybiórczy i tendencyjny, gdyż szalenie pragmatyczny. Nie uświadczymy wszak w tym dorobku choćby Leirisa-poety, a i Leiris-autor *Reguły gry* (reguły mającej przecież, jak wiemy, charakter wybitnie językowy, nierzadko kalamburowy) obecny jest w śladowym wymiarze. Czytanie tych istniejących przekładów, ich porównywanie z oryginałem pozwala tymczasem dostrzec pewne językowe fakty, pewne, by tak rzec, rzeczy mowy, które w takiej fetyszystycznej kontemplacji przestają być tylko rzeczami mowy, przestają być językowymi faktami. Reszta jest kwestią wyobraźni.

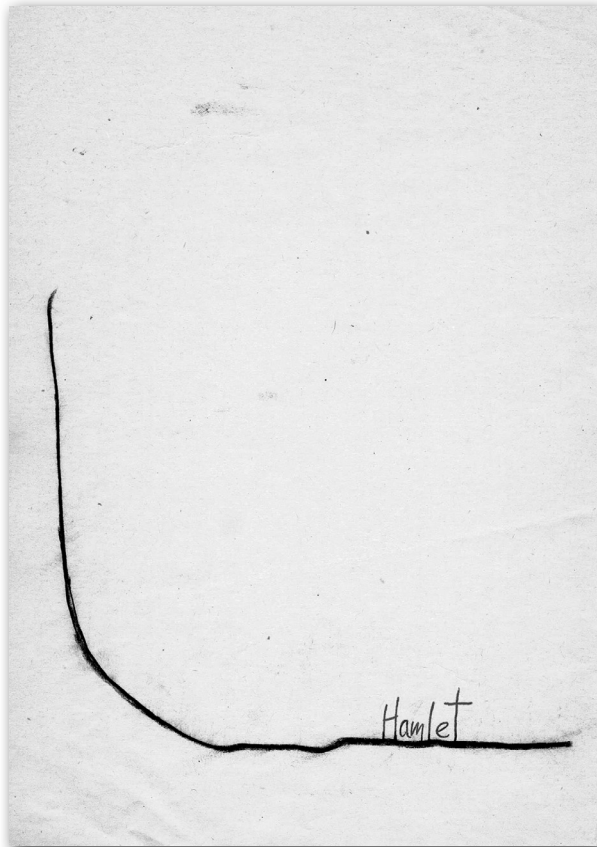
⁷⁰ Idem, *Biffures*, op. cit., s. 41.

⁷¹ Dogon to oczywiście anagram panieńskiego nazwiska żony Leirisa, Louise Godon.

Summary

Translating – Tricking the Crowd. A Gloss to Michel Leiris

The article analyses Polish translations of Michel Leiris's writings, tries to distinguish the specificity of his texts and, consequently, the specificity of the translator's work. Leiris, the author of a wide range of texts including experimental poetry, ethnographic and autobiographical prose, represents a particular case for the translator as his writings quite often focus on puns and other linguistic experiments. Leiris's translators also have to deal with long, proustian sentences as well as with intertextual plays. The status of subject in Leiris's texts is also at stake in the translator's work since one has to establish his identity within the realm of things.



Piotr Mitzner, *Hamlet*



Piotr Mitzner, *Komisarz Północy Peer Gynt*