

Maria Judyta WOŹNIAK

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0001-7210-5045>

NON OMNIS MORIAR.
O NAWIĄZANIACH DO ANTYKU
W HISZPAŃSKICH PRZEKŁADACH WIERSZY
WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

NON OMNIS MORIAR. ON REFERENCES TO ANTIQUITY
IN SPANISH TRANSLATIONS
OF WISŁAWA SZYMBORSKA'S POEMS

The primary objective of this article is to examine the Spanish translations of three poems by Wisława Szymborska in which the Horatian formula *Non omnis moriar* appears: *The Rest*, *Autotomy*, *The Great Number*. This well-known literary motif is open to diverse interpretations in each of the translations discussed. The analytical and interpretative remarks are an expression of a hermeneutic reading (based on the understanding of hermeneutic translation criticism by Piotr De Bończa Bukowski and Beata Piecychna), in which the adequacy of the translation in relation to the original is not the primary concern. Instead, the value of the translation as an interpretatively inspiring poetic text is emphasised.

Keywords: poetry, translation, hermeneutics, Wisława Szymborska, *non omnis moriar*

Słowa kluczowe: poezja, przekład, hermeneutyka, Wisława Szymborska, *non omnis moriar*

Tematyka artykułu wiąże się z recepcją antyku w kulturze nowożytnej. Przedmiotem zainteresowania jest Horacjańska formuła *Non omnis moriar* przywołana w trzech wierszach Wisławy Szymborskiej przełożonych na język hiszpański. Ciekawe jest, że za pośrednictwem hiszpańskich przekładów łaciński cytat „wraca” na obszar dawnego Imperium Rzymskiego, na Półwysep



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 24.02.2025. Verified: 28.02.2025. Revised: 16.03.2025. Accepted: 27.04.2025.

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

Iberyjski, po kulturowej podróży na północ. Horacjańska formuła pojawia się jednak wzbogacona o nowe interpretacje i konteksty, inspiruje do nowych refleksji i wniosków.

Moim celem nie jest wyczerpująca analiza ani polskich wierszy Szymborskiej, ani ich hiszpańskich tłumaczeń. Interesować mnie będą znaczenia łacińskich słów w nowym kontekście językowo-kulturowym, polsko-hiszpańskim. Chcę zaproponować konkretne czytelnicze spotkanie, w myśl hermeneutycznej krytyki przekładu, która w ostatnich latach zyskuje sobie coraz więcej zainteresowania badaczy. Szczególnie bliskie są mi dwa jej założenia: dialogiczność, mocno związana z hermeneutyką od jej początków – tak jak ją przedstawia Piotr De Bończa Bukowski (2021: 15–16), oraz nieodłączna subiektywność, poddana wszak pewnym ograniczeniom. To przede wszystkim dialogiczność stanowi o funkcjonalności hermeneutycznej myśli translatorycznej (De Bończa Bukowski 2021: 15–16): „Chodzi zatem o to, by zadać tekstowi pytania, które są dla nas istotne tu i teraz, wprowadzając go tym samym w trwającą od wieków rozmowę” (2021: 24), w której także stawia się „pytania o oryginał i do oryginału” (2021: 27). Moje podejście zatem nie jest normatywne ani ekwiwalencyjne. Nie zamierzam skupiać się na ocenie konkretnych wyborów translatorskich. Nie zajmują mnie też uwarunkowania społeczne, motywacje i cele tłumacza, lecz pytania rodzące się w bezpośrednim dialogu tłumaczenia z oryginałem. Bliska jest mi postawa krytyka przekładu wywiedziona z hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera, o której pisze Beata Piecychna w swojej doskonałej książce (2019). Badaczka zauważa, że „początek pisania tekstu docelowego to w istocie rozpoczynanie dialogu” (Piecychna 2019: 209). Przekład już sam w sobie jest rozmową, ale to tłumacz skłania tekst do mówienia (Piecychna 2019: 208). Najciekawsze jest, moim zdaniem, uczestniczenie w tym dialogu, przez żywą i nową czytelniczo-badawczą reakcję na wiersze polskie i hiszpańskie.

Przedmiotem zainteresowania są tutaj trzy wiersze polskiej noblistki: *Reszta*, *Autotomia* oraz *Wielka liczba*, w których pojawia się Horacjańska formuła *Non omnis moriar* – wyraz świadomości własnego talentu poetyckiego. Pieśń Horacego, z której pochodzą słynne słowa, *Exegi monumentum*, to znana od wieków manifestacja dumy artysty, pełnego nadziei na nieśmiertelną sławę, polskiej literaturze znana od czasów Jana Kochanowskiego. Jak zauważa Małgorzata Baranowska we wstępie do hiszpańskiego wyboru wierszy poetki *El gran número. Fin y principio y otros poemas*¹, daty publikacji wierszy wskazują, że starożytny cytat nie przestawał Szymborskiej towarzyszyć (Baranowska 2014: 33). Horacy był, jak przypomina badaczka, archetypem poety dla Szymborskiej (2014: 33). Obecność Horacjańskiej formuły w poezji noblistki nie jest kwestią często podejmowaną przez krytyków, więc tym bardziej przykuwa uwagę, że wydawcy

¹ Pierwsze wydanie tego zbioru, z roku 1997, było pierwszym ważnym wydaniem wyboru poezji Szymborskiej w Hiszpanii.

zbioru uznali ten szczegół za interesujący dla czytelników z Półwyspu Iberyjskiego. Ostatnio problemem tym zajęła się Bożena Karwowska (2024). Z wielu jej ciekawych spostrzeżeń – do niektórych odniosę się w dalszym ciągu artykułu – szczególną uwagę przyciąga jedno: zauważa ona, że w angielskich wydaniach poezji Szymborskiej (w przekładzie oczywiście) zaznaczono źródło starożytnego cytatu oraz wyjaśniono jego znaczenia². Czytelnikowi polskiemu prawdopodobnie nawet nie przyjdzie do głowy, że mógłby się tego spodziewać. Poetka najwyraźniej uznała, że jej czytelnik bez trudu rozpozna cytat, ponieważ nie wskazuje jego źródła ani nie objaśnia jego znaczenia³. Przywołując dwa wiersze Szymborskiej, mówi Bożena Karwowska: „(...) ważne jest dla niej [dla Szymborskiej] nie to, że dzięki poezji nie umrze cała, ale to co owa niedookreślona całość stanowi, z jakich elementów się składa i co z tej właśnie całości nie przetrwa, ale obróci się w nie-byt” (2024: 316). Nie tyle liczy się tu znaczenie słów Horacego, ile raczej ich przeciwieństwo. Nie to, co zostanie po mnie, lecz to, co przeoczę, czego w życiu nie przeżyję, nie ogarnę w żaden sposób...

Istota trwałości zawsze była ważnym tematem poezji Szymborskiej. Jej słynna „radość pisania” (to tytuł jej wiersza) to „zemsta ręki śmiertelnej”, która pomimo tego, że sama podlega przemijaniu i śmierci, potrafi stworzyć coś trwalszego niż ona sama. W wierszu tym „(...) wcielona w język fikcja lub ulotne wrażenia przetrwają dłużej od rzeczy i odradzać się będą w nieskończoność poprzez wieki – ciągle świeże, młodzieńcze niczym w dniu narodzin”, pisał Jerzy Jarzębski (1996: 6). Przetrwają, jeśli jednak ich istnienie będzie rzeczywiste. W tym wierszu kwestia nieśmiertelności nie została rozstrzygnięta ostatecznie.

We wszystkich trzech wierszach, których przekładom chcę się przyjrzyć, Szymborska zastanawia się nad wartością i trwałością sztuki słowa. Choć pisane w różnych momentach i publikowane osobno, utwory te mogą być czytane razem, jak jedna poetycka opowieść o trwałości poezji i życia. Opowieść zaczynałaby się od deklaracji: nie umrę z miłości, nie dam się ogarnąć szaleństwu miłości jak literacka Ofelia. Wiersz *Reszta* jest opowiedzeniem się po stronie życia nie pełnego ideałów, lecz zwykłego, codziennego, jak życie aktorki bez teatralnej charakteryzacji. Argumentem za tym, by mocno opowiedzieć się po stronie konkretnej rzeczywistości mogłaby być ulotność nadziei na przetrwanie w poezji, które jest tak znikome i ulotne, jak trzy piórka – jak w wierszu *Autotomia*. W końcu

² Karwowska przywołuje tutaj artykuł: J. Clarvoe, „Non Omnis Moriar”: Reading Szymborska in Translation, „New Ohio Review” 2023, nr 23, <https://newohioreview.org/2009/01/19/non-omnis-moriar-reading-szymborska-in-translation/> (za: Karwowska 2024: 315). Przy hiszpańskich przekładach omawianych w tym artykule nie ma takiej informacji.

³ Taki zabieg Edward Balcerzan nazywa dyrektywą translacyjną: to fragment obcojęzyczny w tekście, podany czytelnikowi „bez jakichkolwiek ułatwień translacyjnych” (2009: 18). Balcerzan wyróżnia kilka rodzajów dyrektywy translacyjnej: najłatwiejsze dla czytelnika to właśnie obcojęzyczne cytaty w tekście, „wymagają jedynie przypomnienia ich gotowych, znanych, kanonicznych, krążących w obiegu społecznym polskich odpowiedników”, jak w przypadku sentencji (2009: 18).

w wierszu *Wielka liczba* nadzieja na *non omnis moriar* w poezji zostanie podważona jako niepotrzebna troska człowieka, dla którego ważniejszym zadaniem niż dywagacje o śmierci jest przeżycie swojego życia w pełni. Do tego służy poetce rozmowa z Horacym. Wojciech Ligęza pisze, że w twórczości Szymborskiej „[d]ialog z poprzednikami służy krystalizacji własnej postawy poetyckiej. Rozmowa ponad wiekami staje się swoistą szkołą myślenia” (2001: 216). Z tekstami noblistki z kolei wchodzi w dialog powstające przekłady. To przede wszystkim one mnie tutaj interesują. Przekłady oczywiście istnieją w sposób inny niż teksty wyjściowe. Zawsze pozostają z nimi w jakiejś relacji. Również pomagają je zrozumieć. Tłumaczenia ze swej istoty sprzyjają odkrywaniu coraz głębszych znaczeń, przy czym nie chodzi tylko o znaczenia tak zwanego tekstu oryginalnego, lecz o sens ludzkiego istnienia i świata, w różnych jego przejawach i sferach. Poznawanie przekładów to poznawanie rzeczywistości na różne sposoby, odpowiedź na zaproszenie do własnej odpowiedzi na podejmowane poetycko pytania. Do wypowiedzi, której tłumacze i teoretycy tłumaczeń nieraz nadają rangę wypowiedzi autorskich⁴. Zarówno tak zwany oryginał, jak i przekłady zapraszają czytelnika do hermeneutycznego spotkania i do rozmowy.

W teorii przekładu wiadomo nie od dziś, że kryterium adekwatności wobec oryginału nie może być jedynym ani nawet jednym z najważniejszych kryteriów oceny wartości tłumaczeń. Ich głównym zadaniem nie jest już dzisiaj odzwierciedlenie tekstu wyjściowego. Zwrot kulturowy w badaniach translatorycznych sprawił, że tekst wyjściowy przestał być postrzegany jako źródło znaczeń, które koniecznie należy odkryć i oddać w przekładzie. Jak przypomina Magda Heydel,

(...) podważeniu ulega teza o możliwości odkrycia i ustabilizowania znaczenia tekstu przekładanego, a więc o istnieniu jednoznacznych rozstrzygnięć interpretacyjnych. Prowadzi to do zanegowania absolutnej pozycji oryginału jako źródła znaczeń, które, wyłuskane z języka oryginału, należy przenieść w język i tekst przekładu. (...) Zanegowane zostaje (...), traktowane dotąd jako naturalne i przezroczyste, założenie o istnieniu potencjalnej i pożądanej ekwiwalencji między tekstem wyjściowym i docelowym, a także preskryptywny z gruntu postulat dążenia do osiągnięcia owej ekwiwalencji w procesie translacji poprzez szereg podejmowanych przez tłumacza suwerennych decyzji (2006: 22).

Przekład nie ma być tekstem wtórnym, kopią oryginału, lepszą lub gorszą. Oryginał nie ma ostatniego słowa, jeśli chodzi o sens (Rubio Tovar 2013: 10).

⁴ Dziś szczególnie akcentuje się twórcze kompetencje tłumacza. O ich uznanie apeluje Jerzy Jarniewicz, ceniony i nagradzany poeta, tłumacz i literaturoznawca. Tłumacz ma „tworzyć nowy tekst. A jeśli trzeba, to i nowy język. Bo przekład literacki to nie działalność pasożytnicza czy wtórna, poddana dyktatowi oryginału. Jest on dziedziną literatury, a to znaczy, że tłumacz jest twórcą, czyli tym, jak chciał Nietzsche, »kto rozbija tablice i stare wartości«” (Jarniewicz 2018: 10–11). Nie jest to odosobniony głos, na przykład w antologii tekstów z nowoczesnej komparatystyki czytamy: „Starania tłumaczy, z których pracy korzystam i którą podziwiam (...), w pełni zasługują na status równy temu, jaki nadaje się autorom, ponieważ udatnie oddają językową wyjątkowość tekstu źródłowego... w innym języku” (Ungar 2010: 535).

Właśnie w ten sposób – jako teksty samodzielne i pełnowartościowe – odbierano szwedzkie przekłady wierszy naszej noblistki, które cieszyły się dużym uznaniem zarówno czytelników, jak i krytyków. Leonard Neuger tak o nich pisze:

W niektórych recenzjach pojawiły się jednak sygnały głębszego odczytania *Utopii*⁵, to znaczy takiego, które nie traktuje tekstu tłumaczonego jako swego rodzaju fałszyfikatu, na podstawie którego domyślać się należy ponęt oryginału, lecz jako tekstu integralnego i samodzielnego (1996: 102).

Wartość tłumaczeń wiąże się zatem z przeniesieniem tekstu w inną sytuację komunikacyjną. W ten sposób istnieją one jako interpretacja, w podobnym rozumieniu, o jakim pisze Michał Paweł Markowski:

(...) przez interpretację rozumiem tutaj możliwość sformułowania dowolnej wypowiedzi na temat innej wypowiedzi, a także efekt tej operacji, czyli tekst, którego napisanie spowodowało istnienie innego tekstu (...) Interpretacja niemożliwa jest więc bez najmniejszej choćby dekontekstualizacji, przeniesienia, które umożliwia wprowadzić dostęp do tekstu, ale i ów tekst przemieszcza, przekształca, przenosi w inną przestrzeń komunikacyjną (2002: 396).

Wartość interpretacji polega w szczególności na tym, że inspiruje do myślenia, czyli „chce” być interpretowana: „Rzecz nie polega (...) na tym, czy interpretacja jest ścisła, czy nieścisła, prawdziwa lub fałszywa, ale czy warto z nią dyskutować, czy nie warto” (Markowski 2002: 398).

Czy warto dyskutować z interpretacjami translatorskimi, jakimi są hiszpańskie przekłady utworów Szymborskiej? Pragnę pokazać, że dialog z nimi może okazać się bardzo interesujący.

Pierwszy chronologicznie wiersz Szymborskiej, *Reszta*, pochodzi z tomu *Sól* (po raz pierwszy wydanego w roku 1962). Wiersz mówi o tym, co dzieje się w teatrze po przedstawieniu⁶, a teatralny *entourage* służy do wyrażenia ogólniejszych refleksji. Szymborska nie tylko tutaj sięga po obrazowanie ze świata teatru, kiedy pragnie mówić o kondycji człowieka. Wiele jej utworów odnosi się do spektaklu czy różnego rodzaju widowisk, na przykład *Buffo*, *Komedyjki*, *Koloratura*, *Akrobata*, *Sen nocy letniej*. Scena, charakteryzacja, próby, publiczność, kulisy, oklaski – powtarzają się w tej poezji⁷. Jednak ani sztuka teatralna, ani rzeczywistość nie funkcjonują odrębnie i niezależnie, ale „tworzą dialektyczny spłot” (Ligęza 2001: 226) w poezji noblistki.

⁵ To tytuł wyboru poezji Szymborskiej w języku szwedzkim (przeł. A. Bodegard, Falköping 1989), według Neugera reprezentatywny wizerunek Szymborskiej-poetki (1996: 100).

⁶ W innym wierszu, *Wrażenia z teatru*, Szymborską interesuje „akt szósty”, którego według klasycznych reguł nie ma w sztukach dramatycznych. Poetka nazywa aktem szóstym to, co dzieje się w teatrze bezpośrednio po spektaklu: ukłony aktorów, opadanie kurtyny. Jak w wielu innych utworach interesuje ją to, co ukryte, nieoczywiste.

⁷ Wśród teatralnych zainteresowań Szymborskiej właśnie dramat Szekspirowski zajmował szczególne miejsce, zauważa Wojciech Ligęza (2001: 219).

Wiersz *Reszta* nawiązuje do dramatu Szekspira, choć imię Ofelia odnosi się tutaj raczej do aktorki grającej Szekspirowską postać niż do samej bohaterki. Ofelia-aktorka „odśpiewała szalone piosenki i wybiegła ze sceny zaniepokojona” – w garderobie zmywa sceniczny makijaż i przebiera się, wracając do swojej prawdziwej tożsamości. Prawda objawia się w tym, co jest poza teatrem, poza grą, za kulisami, w ukryciu. Szymborską interesuje najbardziej „teatr bez teatru”, zauważa Ligęza (2001: 223)⁸.

Sztuka więc u Szymborskiej często fałszuje rzeczywistość⁹. Jeśli *non omnis moriar* – nie cały umrę, to nie dzięki wiecznemu trwaniu sztuki, która nie odzwierciedla rzetelnie prawdy. Małgorzata Burzka-Janik zauważa, że choć w niektórych wierszach może się wydawać, iż Szymborska dostrzega możliwość ocalenia świata w sztuce, ta nadzieja ma u niej charakter iluzoryczny (2012: 78). „W poezji Wisławy Szymborskiej »przejście« na stronę natury ocala od sztuczności (np. *Reszta*) (...)” – stwierdza Ligęza (1996: 77). Ale z drugiej strony też i „[t]eatr potrzebny jest tej poezji do ujawniania braków życia, jego przygodności i przemijania” (Ligęza 1996: 80). W ten sposób Szymborska sytuuje się nie tylko wobec starożytnej maksymy, ale i wobec innych fragmentów długiej historii kultury: wobec teatru, wobec filozoficznej koncepcji życia jako teatru (co w kontekście hiszpańskojęzycznym przypomina Calderóna de la Barcę), wobec dramaturgii Szekspira.

Wróćmy zatem do wiersza. Nawiązuje on do Szekspirowskiej Ofelii, która za namową bliskich odrzuciła miłość Hamleta. W kulturze jej postać utrwaliła się jako symbol szaleństwa z powodu niespełnionej miłości, prowadzącej do samobójczej śmierci. Można – powołując się na Horacjańską formułę – powiedzieć, że postać literacka żyje w świadomości czytelników, właśnie dzięki tej obłąkającej, odbierającej zmysły miłości. Ostatni wers utworu w tym właśnie kontekście przywołuje *Non omnis moriar*. Poetka oświadcza: „Non omnis moriar z miłości” – w ten sposób opowiadając się po przeciwnej stronie niż Szekspirowska bohaterka. „Żadnych romantycznych uniesień, żadnych marzeń ponad stan. Doskonale cnoty praktyczne, kształcąc przemyślną odpowiedzialność, należy stoczyć bezkompromisową walkę o utrzymanie się na powierzchni życia” – komentuje

⁸ Ten rodzaj poetyckiego „podglądania” uświadamia też sposób patrzenia Szymborskiej na rzeczywistość z punktu widzenia, który nie jest usytuowany w centrum wydarzeń. Małgorzata Borkowska zauważa: „Wiersze Szymborskiej dowodzą ważnej prawidłowości: poetka odbiera widzialny świat eks-centrycznie, uwzględniając nie tyle środek, ile peryferie, przesuwając wzrok na sam skraj kadru. Tę strategię poetyckiego opisu zastosuje wielokrotnie, np. w utworze *Miniatura średnio-wieczna* (WW), uroczej stylizacji na archaiczną sielankę, oraz w wierszu opatrzonym znamennym tytułem *Reszta* (S)” (1996: 147).

⁹ Demaskacja iluzoryczności teatru czy filmu dokonuje się też w wierszach *Wrażenia z teatru* czy *Wyjście z kina* (zob. Burzka-Janik 2012: 78). Do podobnych wniosków dochodzi Dorota Wojda, kiedy stwierdza, że w wierszach poetki poświęconych sztuce często spotykamy się z deziluzją dzieł pozaliterackich: teatru, muzyki, malarstwa, fotografii, tańca, filmu (1996: 50).

Wojciech Ligeża (2001: 222–223)¹⁰. Końcowe „Non omnis moriar z miłości” jest więc deklaracją-opowiedzeniem się po stronie takiej miłości, jaką reprezentuje Ofelia „prawdziwa”, miłości przywiązanej do realiów, do codzienności, do wi-
dzialności praktycznej.

Jaka jest zatem Ofelia w hiszpańskich tłumaczeniach i po której stronie opo-
wiada się ja liryczne w hiszpańskich przekładach wiersza Szymborskiej? Przyjrę
się dwóm hiszpańskim przekładom: Elżbiety Bortkiewicz (Szymborska 2018: 64)
oraz Gerarda Beltrána (Szymborska 2017: 71). Oto fragment z przekładu Bort-
kiewicz:

Ofelia cantó sus canciones locas
y salió corriendo del escenario, inquieta,
que si el vestido se ha arrugado, que si los cabellos
caían sobre los hombros como es debido.

Para el colmo de lo verdadero, borra de las cejas
la desesperación negra (...)

I wersja Gerarda Beltrána:

Ofelia cantó sus desquiciadas canciones
y salió corriendo de la escena, inquieta:
que si se le quema el vestido, que si sobre los hombros
le cae el cabello de la forma adecuada.

Para verdadero colmo, se lava las cejas
de esa negra desesperación (...)

U Bortkiewicz piosenki Ofelii są „locas”, co najprościej można rozumieć
jako szalone, u Beltrána natomiast „desquiciadas”. Ten z kolei przymiotnik nie
wskazuje wprost na szaleństwo, ile raczej na to, że piosenki są nie na miejscu, wy-
darły się ze swojego kontekstu (choć „desquiciar” też oznacza „oszaleć”, jednak
pierwszym znaczeniem jest „wyjąć z zawiasów”, DRAE¹¹). Są jeszcze bardziej
oderwane od codziennej rzeczywistości, bo przymiotnika „loco” można uży-
wać w różnych, codziennych właśnie, sytuacjach i kontekstach. U Beltrána

¹⁰ „Zawodowy azyl szaleństwa przesłania sferę wyborów niejasnych i perspektyw nieokreślonych, jakie cierpliwie oczekują na człowieka w jego codziennym życiu” (Ligeża 2001: 222). Oczywiście, nie sposób zaprzeczyć, to szaleństwo jest „rozsądne”, bo ogranicza się do odgrywania go na scenie. Trudno jednak zgodzić się całkowicie z Ligeżą co do azylu – jest chyba raczej odwrotnie: „zawodowy azyl szaleństwa” nie wydaje się prawdziwym azylem, skoro bohaterka potrafi tak rzeczowo i trzeźwo zatroszczyć się o swój sceniczny wizerunek, a rola nie oznacza dla niej zapomnienia o zwykłych troskach życia. Żadnych wyborów chyba to teatralne szaleństwo nie przesłania, a jeśli już to na chwilę je maskuje.

¹¹ *Diccionario de la Real Academia Española* <https://dle.rae.es/desquiciar?m=form> [21.02.2025].

Ofelia-postać literacka jest bardzo odległa od rzeczywistości, jej piosenki nie mają z rzeczywistością wiele wspólnego.

Chwilę później u Beltrána bohaterka wiersza martwi się, czy włosy spadają jej na ramiona we właściwy sposób. Nie wiadomo, czy „we właściwy sposób” odnosi się do sytuacji po przedstawieniu: czy chce wyglądać we właściwy sposób, bo już wróciła do siebie, już żyje jako aktorka, żywa osoba. Dopiero gdy obmywa brwi z czarnej rozpacz, zupełnie odcina się od dramatu literackiej Ofelii. I już się nie martwi. Ofelia jest tutaj trochę dwuznaczna. Nie jest do końca Ofelią, kiedy jeszcze jest w roli, troszcząc się bardzo o swój wygląd. Nigdy nie oddała się do końca szalonej miłości. Z nią nie utożsamia się Szymborska-poetka, która zdecydowanie – jak bohaterka wiersza w jego polskiej szacie – odcina się od Szekspirowskiej postaci.

Ofelia Elżbiety Bortkiewicz sprawdza, czy włosy spadały jej na ramiona „jak powinno być” („como es debido”). Nie martwi się o prawdziwe życie, tylko o sztukę, o pozory, o grę, ale – chyba dość paradoksalnie – wraca do „prawdziwej” rzeczywistości, w której nie musi odgrywać roli. Odcina się od tamtej Ofelii, od jej istnienia i przeżyć. Ofelia, postać literacka, ma przypisane sobie powinności, wypełnia pewien schemat, posłuszna odgórnym ustaleniom. Nie żyje więc prawdziwie, według zmieniających się pragnień i potrzeb żywego człowieka, zdecydowanego na udział w nieprzewidywalnej przygodzie życia. Nie zatraci się z miłości jak Ofelia, nie jest Ofelią z dramatu Szekspira. Aktorka wraca za kulisy i w tym samym momencie wraca do swojej prawdziwej tożsamości.

Użyte w kolejnej strofie „na domiar prawdziwego” to przekształcone przez Szymborską utarte wyrażenie, charakterystyczny dla poetki zabieg stylistyczny¹². Potoczne „na domiar złego” służy do wprowadzenia informacji o kolejnej, oprócz już znanych, niepomyślniej okoliczności, zawsze negatywnej¹³. U Szymborskiej „na domiar prawdziwego” podkreśla prawdziwość kolejnego aspektu sytuacji, o której mowa: autentyczną tożsamość aktorki, która po odegraniu roli porzuca wszystkie atrybuty fikcyjnej postaci. Sugeruje zarazem negatywne nacechowanie prawdziwej, pozascenicznej tożsamości, która wydaje się zagrożeniem. Wracając do swojej prawdziwej tożsamości, spoza roli, musi mierzyć się z rzeczywistością „na domiar”, czyli z rzeczywistością, która jest trudna.

Hiszpański dysponuje wyrażeniem: „para colmo”, które znaczeniowo bardzo jest bliskie naszemu „na domiar”, „w dodatku”, i jak polskie wyrażenie ma negatywne konotacje. Podobnie jak Szymborska tłumaczy je przekształcili, sprzeciwiając się zwykłym regułom użycia. Jak można rozumieć te neologizmy? „Para el colmo de lo verdadero” (u Bortkiewicz) można by wyjaśnić jako: w dodatku, na

¹² Jedną z trzech wyodrębnionych przez Teresę Skubalankę kategorii stylistycznych właściwych poezji Szymborskiej to napięcie między biegunem innowacyjności i biegunem potoczności (Skubalanka 2008: 82). Przejawia się ono, między innymi, w innowacjach dotyczących frazeologii i przekształceniach łączliwości wyrazów (2008: 88).

¹³ Por. <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Na-domiar;16752.html> [19.03.2024].

domiar tego, co prawdziwe. Podkreślona została tu prawdziwość, rzeczywistość, to ona jest jakby stopniowana, to jej jest więcej, coraz więcej... Z kolei „para verdadero colmo” (Beltrán) znaczyłoby raczej: „w prawdziwym dodatku” – jeśli uznamy, że „para colmo” to „w dodatku”. W tej drugiej wersji przymiotnik „prawdziwy” odnosi się do „colmo”, czyli podkreśla z emfazą fakt, że jest to coś dodatkowego, podkreśla owo „na domiar”. W ten sposób w wersji Beltrána nie akcentuje się różnicy między sztucnością teatru a prawdą życia. Rozdźwięk między nimi staje się mniej oczywisty, a zatem mniej bolesny. Szaleństwo i prawda, sztuczność i autentyczność życia – te kontrasty są bardziej widoczne u Bortkiewicz.

Kolejny wiersz, w którym Szymborska odwołuje się do Horacjańskiej formuły to *Autotomia*. Został on wydany w tomie *Wszelki wypadek*¹⁴ (pierwsze wydanie pochodzi z 1972 roku) i zadedykowany Halinie Poświatowskiej – poetce, która chora przez wiele lat na serce, żyła w ciągłym zagrożeniu śmiercią¹⁵.

Wiersz, jak wiele innych, oparła Szymborska o koncept¹⁶. Tutaj jest to ironiczne porównanie kondycji człowieka do strzykwy, morskiego stworzenia, które w sytuacji zagrożenia potrafi zostawić część swojego ciała i uciec – stąd tytuł wiersza, termin biologiczny określający tę zdolność. Rzeczywiście, umiejętność przetrwania jest przedmiotem podziwu i zazdrości w *Autotomii*, choć do pewnego stopnia. Strzykwa, której naturalne zdolności do przeżycia budzą ludzką zazdrość, żyje w sposób przewidywalny, w jej świecie wszystko ma swoje właściwe miejsce i miarę, zgodnie z ustalonym w przyrodzie porządkiem. Nawet rozpacz, do której jest zdolna antropomorfizowana strzykwa jest oswojona i akceptowana bez niepotrzebnych rozterek:

Na jednym brzegu śmierć, na drugim życie.

Tu rozpacz, tam otucha.

¹⁴ Piotr Michałowski zauważył, że w tomie poetyckim *Wszelki wypadek* negacja *nie* (licząc także łacińskie „non”) pojawia się aż 89 razy (*Wisławy Szymborskiej poetyka zaprzeczeń*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 2, s. 125, cyt. za: Karwowska 2024: 309). To charakterystyczna cecha języka poetyckiego noblistki – twórcze, niebanalne wykorzystanie możliwości znaczeniowych przeczenia.

¹⁵ Szymborska jednak, zauważa Wojciech Ligęza, „[o] Halinie Poświatowskiej, dla której tren układa, mówi bardzo powściągliwie. Biografia przedwcześnie zmarłej poetki znajduje się poza tekstem *Autotomii*. Wpływa jednakże na kształtowanie znaczeń. Tylko określenie „ciężkie serce” można łączyć z chorym sercem Poświatowskiej, ale równocześnie ten zestaw słów ma sens ogólniejszy, gdyż ujawnia niepokój, z jakim przechodzi się do literackiej nieśmiertelności. (...) Śmierć pozostanie fundamentalną niesprawiedliwością” (2001: 326).

¹⁶ Tak przedstawia ten wiersz Małgorzata Baranowska hiszpańskiemu czytelnikowi: “Nuestra única vida está delimitada, está recortada por dos momentos para los cuales no existe preparación alguna. El hombre viene por casualidad y por casualidad se va” (Nasze jedyne życie jest ograniczone, określają je dwa momenty, do których nie ma żadnego przygotowania. Człowiek pojawia się przez przypadek i przez przypadek odchodzi; 2014: 37). W ten sposób, konkluduje Baranowska, wyraża się ciemna strona egzystencjalizmu Szymborskiej, ale – dodaje badaczka – u Szymborskiej znajdziemy też jego jasną stronę, na przykład w wierszu *Jarmark cudów* (2014: 38). Baranowska jednak nie zwraca uwagi hiszpańskiego czytelnika na przenikającą ten wiersz ironię.

Jeśli istnieje waga, szale się nie zachwieją.
Jeśli jest sprawiedliwość, oto ona.

Umrzeć ile konieczne, nie przebrawszy miary.
Odrośnąć ile trzeba z ocalonej reszty.

Pochwała strzykwy przypomina nieco ironiczne laudacje cebuli z innego znanego utworu Szymborskiej. Jak w wierszu *Cebula*, tak i teraz ludzka kondycja może wydawać się dużo gorsza, ale jest to pozorne. W odróżnieniu od strzykwy człowiek nie ma zdolności dzielenia swojego ciała na dwie części w przypadku niebezpieczeństwa – niestety. Mamy jednak ważną umiejętność, obcą wszystkim strzykwom i całej reszcie stworzeń – umiejętność rozdzielania innych przestrzeni naszego życia, by przetrwać w jednej z nich:

Potrąfimy się dzielić, och prawda, my także.
Ale tylko na ciało i urwany szept.
Na ciało i poezję.
(...)
Tu ciężkie serce, tam non omnis moriar,
trzy tylko słówka jak trzy piórka wzlotu.

Możemy tworzyć poezję, która jest też nazwana „urwanym szeptem”, jest więc ulotna i nieuchwytna, jak wznoszące się piórka. *Non omnis moriar* przeciwstawia tutaj poetka „ciężkiemu sercu”, które można rozumieć zgodnie z przenośnym znaczeniem zwrotu frazeologicznego, w odniesieniu do psychiczno-duchowej rzeczywistości człowieka, albo też – zgodnie z wcześniejszą sugestią wiersza – jako ciało (na ten drugi trop naprowadza zwłaszcza dedykacja wiersza Halinie Poświatowskiej). Brzmi to szczególnie w wierszu poświęconym zmarłej młodo poetce i zarazem pokazuje dystans Szymborskiej do własnego poetyckiego zajęcia. „Trzy tylko słówka jak trzy piórka wzlotu” – dokąd można wzlecieć na trzech piórkach?... Słówka, nie słowa, niezbyt poważne, którym nie można do końca ufać. W ten sposób kieruje Szymborska do czytelnika ważne pytanie o wartość poezji, sama nie udzielając na nie ostatecznej odpowiedzi.

Zajmę się tutaj trzema przekładami tego wiersza: Abła Murci (Szymborska 2017: 224), Elżbiety Bortkiewicz (Szymborska 2018: 116) oraz translatorskiego tandemu Anny Moix i Jerzego Sławomirskiego (Szymborska 2020: 86)¹⁷.

¹⁷ Wszystkie trzy przekłady, do których chcę się odnieść, zatytułowano *Autotomia*. I dobrze, bo głównym tematem i przedmiotem zainteresowania jest właśnie ta wyjątkowa zdolność niektórych zwierząt do uciekania przed całkowitym unicestwieniem, skłaniająca nas do zastanowienia się nad własnym losem. Dwa z nich mówią o stworzeniu nazywanym „holoturia” (Moix i Sławomirski oraz Murcia), tylko Elżbieta Bortkiewicz używa innej nazwy: „cohombro”. Pierwsza, „holoturia”, etymologicznie nawiązuje do taksonomii, podczas gdy druga jest bardziej potoczna. „Cohombro” jako nienależące do języka specjalistycznego pozwala łatwiej i naturalniej dostrzec analogię między egzystencją opisywanego stworzenia a ludzkim istnieniem.

U Szymborskiej strzykwa dzieli się na dwa „ja”. Podobnie jest u Moix i Sławomirskiego, gdzie strzykwa pozostawia jedno swoje ja („suelta un yo”) i „dru-gim” ucieka („con el otro huye”). U Bortkiewicz i Murci to są dwie części (mowa jest o „una parte”). Co innego przetrwać w części, co innego ocalić swoje „ja”, choćby okrojone. Bardziej pociągającą perspektywą wydaje się oczywiście ocalenie własnego „ja” – nawet jeśli jest to tylko jedno z dwóch – niż ocalenie części siebie. To sprawia, że ludzki los, o którym mowa w dalszym ciągu wiersza, wypa-da dużo bardziej żałośnie w porównaniu do strzykwy w wersji Moix i Sławomir-skiego, która potrafi przeżyć nie tylko w części, lecz może ocalić swoją tożsamość przed unicestwieniem.

W dalszym ciągu, w drugiej strofie, widzimy, jaki los czeka każde z tych dwóch „ja” czy też każdą z dwóch części. Strzykwa w sytuacji zagrożenia dzieli się u Szymborskiej „na zgubę i ratunek”. U Abła Murci na „pérdida” y „salva-ción”, czyli na stratę i na ratunek, ocalenie, nawet zbawienie... „Salvación” jest też losem strzykwy w dwóch pozostałych przekładach, ale tylko tutaj część ciała oddana na pożarcie jest zgubą, stratą. Moix i Sławomirski oraz Bortkiewicz wo-lą inne określenia: odpowiednio „fatalidad” i „fracaso”. „Fatalidad” to zły los, też zguba, ale bardziej złowroga i ostateczna niż „pérdida”. „Fracaso” z kolei może być zwykłym niepowodzeniem, jakie spotyka nas w codzienności. Nie odnosi się, w takim potocznym użyciu, do kwestii życia i śmierci. Myślę, że przez to propo-zycja Elżbiety Bortkiewicz traci na sugestywności. Strzykwa, której los miał być pierwotnie w wierszu punktem odniesienia dla ludzkiego losu, nie wypada prze-konująco, bo „fracaso” trudno utożsamić ze śmiercią. Moix i Sławomirski z kolei odwołują się do kategorii bardziej dramatycznych i ostatecznych. Jako czytelnicy potrafimy chyba najbardziej przejąć się losem strzykwy u Murci, gdzie mówi się o śmierci bez popadania w znaczeniowe skrajności, w sposób stonowany i skła-niający do poważnej refleksji.

Dalej opisuje Szymborska – a za nią tłumacze – charakter tej śmierci, która jest przecież szczególna. Oto jak „hiszpańska” strzykwa unika całkowitego unice-stwienia. Najpierw przekład Moix i Sławomirskiego:

Morir lo imprescindible, sin pasarse de la raya.

Y, del resto salvado, rebrotar lo necesario.

Śmierć oznacza umieranie w stopniu niezbędnym, „lo imprescindible” (po hiszpańsku też to brzmi zaskakująco), bez przesady („sin pasarse de la raya”). Między „lo imprescindible” i „sin pasarse de la raya” jest pod względem styli-stycznym przepaść tonu. „Imprescindible” jest przymiotnikiem dość formalnym, niezbyt codziennym, niezbyt łatwym do wymówienia jak na język hiszpański, który woli przestrzeń samogłosek od spółgłoskowych zbitek. Oznacza: niezbędny, nieodzowny, konieczny. Zwykłym słowem, bardziej potocznym byłoby tu „necesario”. Chodzi więc o umieranie tyle, ile jest to niezbędne, jakby było to ustalone formalnie. „Pasarse de la raya” z kolei jest wyrażeniem frazeologicznym,

dużo bardziej potocznym, które oznacza „przesadzić”, „przekroczyć granicę”, ale jest bardziej sugestywne i wyraziste niż zwykły czasownik „exagerar”. Odnosi się do zachowania wykraczającego poza przyjęte ramy stosowności czy zwyczajności, a nawet zdrowego rozsądku. Tutaj jest ono poprzedzone „sin” – „bez”. Znaczenia są bardzo podobne do znaczeń z wiersza Szymborskiej, jednak dodatkowo wzmocnione kontrastem stylistycznym między „imprescindible” i „pasarse de la raya”. W hiszpańskiej wersji po tej śmierci, która przecież nie jest całkowitym unicestwieniem, z tego, co ocalone można wyrosnąć na nowo. „Rebrotar” to czasownik „brotar”, poprzedzony prefiksem oznaczającym powtórzenie. „Brotar” zaś oznacza „kwitnąć”, „kiełkować”, „wyrastać”, a dotyczy przede wszystkim roślin, choć używa się go także w sensie przenośnym w znaczeniu „pojawić się”.

Jak wygląda na tym tle kondycja człowieka? My potrafimy się dzielić „tylko” na ciało i na poezję. U Moix i Sławomirskiego te dwie części wydają się od początku niewspółmierne, nierówne. Poezję wymieniono tutaj po przecinku, jakby była tylko dodatkiem, czymś drugorzędnym: „En cuerpo, y en poesía”. Kiedy ciało umrze, ma pozostać poezja, która też nie jest trwała:

Aquí, oprimido, el corazón; allá *non omnis moriar*,
sólo tres palabras, tres plumas al vuelo.

Nie ma tu słowa „jak”, nie ma porównania. „Trzy słowa, trzy pióra w locie” – trzy pióra w locie są antonomazją Horacjańskich słów, inną nazwą dla tego samego. To pióra do niczego niepotrzebne, niepełniące żadnej funkcji – ulotne, znikające, nieistotne. W ten sposób analogia między strzykwą a człowiekiem wypada jeszcze dramatyczniej niż u Szymborskiej. Strzykwa pozostaje w jednym ze swoich dwóch „ja”, a człowiek może pozostać tylko („tylko” u Szymborskiej pojawia się dwa razy) w stworzonej przez siebie poezji, która jest ulotna i nieużyteczna, w przykładzie nawet bardziej efemeryczna niż u polskiej poetki.

Kolejnym tłumaczeniem, któremu chcemy się przyjrzeć jest przekład Abła Murci:

Morir lo necesario, sin exagerar.
Crecer lo necesario, de lo que se ha salvado.

Wszystko wydaje się stonowane, umiarkowane, niemal eleganckie. Umrzeć tyle, ile potrzebne, bez przesady – tak można by to rozumieć, nieco inaczej niż w poprzednim przekładzie. Umieranie nie jest zbyt uroczyste, a przesada też nie byłaby szalona. Po tej „umiarkowanej” śmierci strzykwę czeka wzrost. Czasownik „crecer” oznacza „rosnąć”, a więc także można go uznać za synonim „odrosnąć” – znowu: tyle, ile potrzeba. Ciekawe jest tutaj, że dwa razy tłumacz posłużył się określeniem „lo necesario”. Zarówno dotyczy to śmierci, jak i późniejszego odrodzenia. Życie i śmierć strzykwy są uregulowane, bez żadnych ekstremalnych wydarzeń, nawet śmierć jest przewidywalna...

W tej wersji hiszpańskiej człowiek może istnieć w dwóch częściach, które początkowo mogą wydać się równorzędne: „En cuerpo y poesía”. Poezja, która ma być trwalsza od ludzkiego ciała jest jednak jak trzy pióra w locie:

Aquí el corazón pesado, allá *non omnis moriar*,
tres pequeñas palabras como tres plumas al vuelo.

Ciężkiemu sercu przeciwstawione jest *non omnis moriar*, „trzy małe słowa jak trzy pióra na wietrze”. Porównanie oznacza jakieś cechy wspólne, ale nie oznacza tożsamości. Pozwala mieć odrobinę nadziei, że owo „nie wszystek umrę” okaże się bardziej trwałe. Poezja, wymieniona po spójniku „i”, wydaje się tak samo ważna jak ciało, przynosząc jednak trochę nadziei na ocalenie czegoś istotnego z ludzkiego życia.

U Elżbiety Bortkiewicz strzykwa w razie niebezpieczeństwa może umrzeć, ile potrzeba: „lo necesario” – użyto tutaj tego samego przymiotnika, co w przekładzie Murci. Odbywa się to „bez przesady”, co tłumaczka wyraziła identycznie jak Moix i Sławomirski:

Morir lo necesario, sin pasarse de la raya.
Renacer cuanto haga falta del resto salvado.

Jednak w odniesieniu do przyszłości, do nadziei, która dotyczy tego, co po śmierci, pojawia się czasownik „renacer”: narodzić się jeszcze raz, odrodzić się. Odrodzić się, kiedy będzie trzeba z ocalonej reszty. To chyba najbardziej pociągająca perspektywa ze wszystkich omawianych przekładów, bo oznacza nadzieję na odrodzenie. I tu już jest czego zazdrościć... Odrodzić się, urodzić się na nowo to dużo więcej niż „rebrotar”, czyli pojawić się na nowo, czy też „crecer” – wyrosnąć jeszcze raz.

A jednak i tu ocalenie jest ulotne. Trzy łacińskie słowa są jak „plumillas”:

Aquí el corazón pesado, allá *non omnis moriar*,
sólo tres palabras como tres plumillas al vuelo.

Co prawda porównanie, jak wcześniej przypominaliśmy, nie oznacza tożsamości, jednak zdrobnienie (dosłownie: piórka) stwarza wrażenie błahości i niepowagi.

Podsumowując spostrzeżenia dotyczące przekładów *Autotomii* trzeba zauważyć, że w niektórych miejscach wersja Abła Murci jest sugestywniejsza, los strzykwy pokazany tak, że może bardziej skłaniać czytelnika do zazdrości, w innych miejscach translatorska interpretacja Elżbiety Bortkiewicz dobitniej uświadamia przepaść między człowiekiem a przyrodą. Jednak propozycja Moix i Sławomirskiego najbardziej sugestywnie przedstawia wątpliwość co do trwałości ludzkiego życia, eksponując niewspółmierność części, na jakie może „dzielić” się człowiek:

ciało i, jakby dodatkowo, po przecinku, na poezję. A strzykwa tutaj potrafi podzielić się na dwa „ja”, więc każde jest z nią tożsame, żadne nie jest niczym dodatkowym czy częściowym. Niezwykle dramatycznie więc wypada człowiek na tle przyrody, która – przynajmniej pozornie – dużo lepiej sobie radzi z koniecznością śmierci.

Późniejszy wiersz *Wielka liczba*, wydany w tomiku pod tym samym tytułem (1976)¹⁸, podważa zasadność wcześniejszej troski o nieśmiertelność. Ważniejsze i pilniejsze wydaje się istnienie tu i teraz, świat wokół i jego bogactwo, a *non omnis moriar* pojawia się w ironicznym kontekście. Wojciech Ligęza zauważa, że demitologizacja u Szymborskiej obejmuje również Horacjańską formułę, „[i]ronia towarzyszy wyznaniu wiary w stwórczą moc poetyckiego słowa” (2001: 303).

Pierwsza część wiersza mówi o różnorodności bytów we wszechświecie. Oznacza ona trud dla poetyckiej wyobraźni, która „źle sobie radzi z wielkimi liczbami”, z objęciem i zrozumieniem wielości¹⁹. Mówi o tym, posługując się znaczącym przemilczeniem. Dwa ostatnie wersy pierwszej części składniowo nie są kompletnymi, zakończonymi zdaniami, choć każdy z nich kończy kropką: „A cóż dopiero kiedy nie jest się. / I choćby nawet wszystkie muzy do mnie”. Można się domyślać w przedostatnim wersie nazwiska Dantego, którego poezja też nie potrafiłaby oddać bogactwa rzeczywistości, zaś ostatnia linijka zapewne nie dopowiada poetyckiego natchnienia muz. Choćbym była poetką na miarę Dantego, nawet z pomocą wszystkich muz – mówi Szymborska – nie ujęłabym w słowa wszystkiego, co istnieje.

Skoro tak, to próżno oczekiwać od poezji autentycznego ocalenia. Horacjańska sentencja znalazła się zaraz po tych właśnie, „niedokończonych” wersach, nieco oddzielona od nich graficznie. Należy do innego rejestru, już nie potocznego, ale do kultury wysokiej²⁰. Właśnie te słowa rozpoczynają część wiersza o znaczeniach bardziej osobistych, intymnych, nasyconą głębszymi emocjami, choć paradoksalnie stylistycznie być może nieco przypominającą beznamiętny dyskurs. Atmosfera jest teraz bardzo wyciszona, skupiona wokół osobistego doświadczenia twórczego. Jest tutaj intensywność i żar prawdziwej troski, wyrażonej cichym spokojem: „Na gromkie powołanie odzywam się szeptem”. Tonem zrównoważonym, spokojnym streszcza poetka swój dramat, którym nie jest wcale obawa przed śmiercią, „przedwczesne strapienie”. W kolejnych wersach pojawia się pytanie, jednak bez

¹⁸ Pierwodruk tego wiersza ukazał się cztery lata wcześniej w czasopiśmie „Student” 1972, nr 20, s. 3, w wersji bardzo różnej od późniejszej, przedruk w: Szymborska 2023: 694–695. W tej wersji nie pojawia się Horacjańska sentencja.

¹⁹ Podobny temat pojawia się już we wcześniejszym tomie poetki w znanym wierszu *Urodziny*, choć trzeba przyznać, że poetycka realizacja zaprzecza tym trudnościom. Wiersz jest znakomity. Brzmieniowo i znaczeniowo doskonale wynalezione „moreny, mureny i morza i zorze”, „[t]e chaszcze i paszcze i leszcze i deszcze”, „[m]otyle, goryle, beryle i trele” – świadczą o dużej inwencji poetki, która wspaniale daje sobie radę z tą różnorodnością.

²⁰ Por. uwagi o charakterystycznym dla Szymborskiej napięciu między rejestrami języka, między kolokwialnością a innowacyjnością na s. 8.

graficznego pytańnika, tylko zakończone kropką: „Czy jednak cała żyję i czy to wystarczy”. I zaraz po nim mamy odpowiedź: „Nie wystarczyło nigdy, a tym bardziej teraz”, jakby ta odpowiedź czekała gotowa. Niepostrzeżenie poetka zlewa w jedno porządek twórczości i porządek życia. Do jednej i drugiej odnosi się stwierdzenie: „Wybieram odrzucając, bo nie ma innego sposobu”.

Troska o ocalenie przed unicestwieniem nie ma żadnego uzasadnienia, skoro już teraz wiadomo, że to, co niewyrażone w poezji, a w życiu nieprzeżyte zawsze będzie bogatsze i istotniejsze niż wszystko inne. Składnia z orzeczeniem złożonym z orzecznikiem po łączniku przypomina brzmieniem dostojną składnię łacińską: „ale to, co odrzucam, liczebniejsze jest, / gęstsze jest, natarczywsze jest niż kiedykolwiek”. Zostaje coś niewielkiego, nieistotnego – poezja właśnie: „Kosztem nieopisanych strat – wierszyk, westchnienie”²¹. Poetka wyciąga poważne konsekwencje z *non omnis moriar*. „Nie wszystek to negacja podkreślająca fakt, że istnieje także jakaś większa całość, która podlega śmierci” – zauważa Bożena Karwowska (2024: 315), zastanawiając się nad słowami Horacego w twórczości Szymborskiej.

Zajmę się tutaj trzema przekładami tego wiersza autorstwa tych samych tłumaczy, co poprzednio: Elżbiety Bortkiewicz (Szymborska 2018: 125)²², Abła Murci (Szymborska 2017: 241) oraz Any Marii Moix i Jerzego Sławomirskiego (Szymborska 2020: 99).

U Elżbiety Bortkiewicz troska o ocalenie przez poezję została nazwana „pena prematura”. Rzeczownik „pena” jest używany często w rzeczywistości codziennej. Mówi się „qué pena”, żeby wyrazić codzienny żal: szkoda, trudno, niestety, żałuję – niekoniecznie chodzi wtedy o wielką stratę czy życiowy brak. Oto fragment wiersza mówiący o „przedwczesnym strapieniu”, w przekładzie Elżbiety Bortkiewicz:

Non omnis moriar – pena prematura.
Pero, ¿es que vivo entera? ¿y si eso basta?
Nunca ha bastado, mucho menos ahora.
Elijo rechazando pues no hay otra manera,
pero lo que rechazo es más numeroso,

²¹ Dramatyczny paradoks u Szymborskiej tak opisuje Edward Balcerzan: „Paradoks polega na tym, że poezja może upominać się o byty czy wartości deprecjonowane, ale sama musi – by przetrwać – »zachowywać się« dokładnie tak, jak inne, surowo przez nią karcone żywioły i konwencje: sztuka poetycka z równą bezwzględnością selekcjonuje, skazuje na niepamięć” (1996: 42).

²² Elżbieta Bortkiewicz opublikowała dwa tłumaczenia wiersza *Wielka liczba* (Szymborska 2014: 105 oraz Szymborska 2018: 125). W drugim z nich wprowadziła nieco zmian. Można powiedzieć ogólnie, że tekst stał się bardziej naturalny, bardziej podobny do stylu potocznego. Oto przykłady kilku korekt: “cual luz de linterna” – “como luz de linterna”; “¿acaso vivo entera?” – “¿es que vivo entera?”; “Cuánto silencio, no lo contaré” – “Cuántas cosas callo, no lo contaré”. W niektórych fragmentach jednak późniejszy przekład wydaje się bardziej wyszukany językowo, na przykład: „unas pocas huellas” – „unos pocos rasguños”; „multitudes y jaleo” – „multitudes y algarabias”. W przedstawionych w artykule rozważaniach wzięto pod uwagę drugi chronologicznie przekład, przyjmując, że tę właśnie wersję tłumaczka mogła uznać za ostateczną. To tłumaczenie wydaje się też ciekawsze.

más denso, más insistente que nunca.
 A costa de pérdidas indescriptibles, un poemita, un suspiro.
 A una llamada estruendosa respondo con un susurro.
 Cuántas cosas callo, no lo contaré.

Troska o ocalenie przed ostateczną śmiercią jest przedwczesna, bo ważniejsze i pilniejsze jest – jak zostało powiedziane – pytanie o życie w pełni tu i teraz. Znaczenie tych pytań oczywiście wykracza poza codzienne troski, ale ich forma językowa u Bortkiewicz jest taka, jakiej moglibyśmy użyć, żeby mówić o banalnych problemach, niekoniecznie dotyczących sensu życia czy innych wzniosłych spraw: „es que”, „basta”, „mucho menos”, „no hay otra manera”. Możemy myśleć, że chodzi przede wszystkim o zaangażowanie w codzienną rzeczywistość. U Bortkiewicz te pytania zostały opatrzone graficznymi znakami pytań (w przeciwieństwie do wiersza w polskiej wersji), można więc przypuszczać, że faktycznie oznaczają rozterkę i że uczestniczymy w procesie poszukiwania odpowiedzi. Jeśli tak, to odpowiedź może wcale nie być gotowa ani oczywista, jak mogłoby się wydawać u Szymborskiej. Jest tutaj więcej miejsca na niepewność, więcej oczekiwania.

W tym, co odrzucone nie ma teraz nic szczególnie świątecznego, dostojnego – może tylko przymiotnik „insistente” jest mniej codzienny, ale składnia jest zwykłą, nie przypomina składni łacińskiej. Działalność poetycką, która bywa dramatyczna (jak można było wcześniej zauważyć u Szymborskiej) tutaj opisuje się w kategoriach zwyczajności. Dopiero za chwilę, kiedy mowa o stratach, o odpowiedzi na „gromkie powołanie”, pojawiają się słowa z wyższego rejestru: „indescriptibles”, „estruendosa”. Dopiero więc gdy pomyśleć o stratach wynikających z koniecznych wyborów, doświadczenie naprawdę wykracza poza codzienność. Przeglądanie się rozmiarowi strat, w konfrontacji z efektem, jakim jest „un poemita”, okaże się dojmujące. To trochę inne spojrzenie niż u Szymborskiej, gdzie już samemu wyborowi towarzyszy dotkliwa świadomość wielkiej wartości tego, co odrzucone. Może to odrobinę ryzykowne stwierdzenie, ale u Bortkiewicz tworzenie poezji wydaje się – może na szczęście? – aktem nie do końca świadomym. Może w ten sposób łatwiej być poetą? I łatwiej też żyć, skoro i w zwykłym życiu pojawiają się podobne dylematy.

U Abła Murci, podobnie jak u Elżbiety Bortkiewicz, styl językowy podkreśla kontrast między tym, co wybrane a tym, co bezpowrotnie zginie:

Non omnis moriar, preocupación prematura,
 Pero ¿vivo del todo?, ¿basta con eso?
 Nunca ha bastado, y ahora tanto menos.
 Escojo rechazando, porque no hay otra forma,
 pero lo que rechazo es más numeroso,
 más denso, más insistente que nunca.
 A costa de indescriptibles pérdidas, un pequeño poema, un suspiro.
 A una llamada atronadora, respondo con un susurro.
 Cuánto callo, no lo diré nunca.

Zaraz po *non omnis moriar* pojawiają się potoczne określenia, opisujące sytuację podmiotu lirycznego. „Preocupación”, „vivo del todo”, „bastará con eso”, „no hay otra forma” – to wszystko słowa i wyrażenia z potocznego doświadczenia. Nie ma też, tak samo jak u Bortkiewicz, szyku przestawnego konotującego styl wysoki. „Escojo rechazando, porque no hay otra forma” – to chyba najzwyczajniejszy sposób, żeby powiedzieć: „wybieram odrzucając, bo nie ma innego sposobu”. Tylko straty są znów „nieopisywalne”, a wezwanie jest donośne. Lepiej więc – można wyczytać z obu przekładów – zająć się tym, co wyrażalne, czyli możliwe do nazwania i przekazania, do zauważenia i zapamiętania, niż uwagę poświęcać temu, czego nawet nazwać nie można.

Ana María Moix i Jerzy Wojciech Sławomirski inaczej odczytali wiersz Szyborskiej. Autoreflexje są tutaj bardziej poddane intelektowi, wydają się wywiedzione z racjonalności. Nie mają już tak dramatycznego ani osobistego tonu:

Non omnis moriar, prematura aflicción.

Pero ¿vivo, acaso, entera? ¿Es suficiente?

Nunca lo ha sido. Y, ahora, aún menos.

Al elegir, rechazo: no existe otro método;

pero cuanto rechazo es más numeroso,

más denso, más insistente que nunca.

A costa de indecibles pérdidas –un poema, un suspiro–,

respondo a la llamada de mi vocación con un murmullo.

No sabría decir cuanto callo.

Liczniesze są tym razem słowa należące do bardziej literackich zasobów leksykalnych. Człowiek, do głębi przejęty pragnieniem wyrażonym w Horacjan-skiej formule, nie porzuca podniosłego tonu również myśląc o życiu tu i teraz. Troska o ocalenie przed śmiercią jest nazwana literacko „aflicción”. Również zadane sobie pytanie: czy żyję cała, zawiera w sobie nieco wyszukane „acaso”. Pytanie, czy to wystarczy brzmi tym razem: „Es suficiente” – i wydać się może bardziej eleganckie niż „basta” u Bortkiewicz. Cały proces tworzenia wydaje się przez to niecodzienny, celebrowany niezwykłą mową. Osoba mówiąca znajduje się ponad wszystkim, co jest tu i teraz, wyalienowana z rzeczywistości przeżywanej w osobistym doświadczeniu. Nie mówi do siebie takim językiem, jakim – chyba najczęściej – myślimy czy formułujemy pytania dla samych siebie, kiedy sami siebie potrafimy zrozumieć bez specjalnych efektów stylistycznych. Nie chcę przez to powiedzieć, że przedstawiony sposób tłumaczenia jest niezgodny z wyborami stylistycznymi Szyborskiej, że poetka zawsze ucieka się do języka codzienności, ale w jej poezji często, jak w tym wierszu, pojawia się kontrast między stylem potocznym a podniosłym. W translatorskiej interpretacji Moix i Sławomirskiego taka poetycka przemowa może się wydawać nieco wystylizowana, daleka od wrażenia szczerości czy autentyczności przeżyć, dzięki któremu czytelnik mógłby traktować poetyckie dylematy bardziej osobiście. Pozostajemy raczej na zewnątrz poruszanych problemów, które stają się tu literaturą oderwaną

od życia, „poezją” właśnie, ale w potocznym, nieco pejoratywnym, rozumieniu jej sensu i przeznaczenia. Wkrada się sztuczność: sztuczność sztuki właśnie, która nie daje przestrzeni, by rozkwitło to, co autentycznie żywe. Poetyckie wybory, nieoczywiste i niepewne, przedstawione zostały jako zastosowanie metody postępowania: “Al elegir, rechazo: no existe otro método”. „Método” kojarzy się, także po hiszpańsku, z obraną strategią. Chodzi raczej o zaplanowaną, pewnie dość racjonalną aktywność.

Translatorskie odczytanie wiersza Szymborskiej, jakie zaproponowali Moix i Sławomirski pokazuje, że poezja nie jest przestrzenią, w której można swobodnie żyć. Troska o przetrwanie pomimo śmierci jest troską przedwczesną, bezzasadną, ale propozycja całkowitego poświęcenia się życiu tu i teraz też nie wydaje się tym razem przekonująca ani atrakcyjna. Wiersz w takiej interpretacji pozostawia problem bez rozwiązania. Nie potrzeba troszczyć się zawczasu, co z nas pozostanie po śmierci, ale też chyba nie warto inwestować w pieczołowite poszukiwanie tego, co możliwe do ocalenia w życiu i w poezji, skoro jedno i drugie to sfera, o której można mówić tylko wysokim stylem, podejmując intelektualny wysiłek i usiłując wyprzeć to, co najbardziej żywe, naturalne, codzienne i potoczne... Na pytanie: „Czy jednak cała żyję”? wiersz w tej wersji sugeruje zdecydowaną odpowiedź: to nie jest możliwe. U Bortkiewicz, jak zostało podkreślone, wybory – zarówno w poezji, jak i w życiu – wydają się możliwe do zaakceptowania, można ich dokonywać ze spokojem, choć te szanse, z których skorzystać już nie możemy są przeogromne. Podobnie u Murci. Zupełnie inaczej wygląda sprawa u Moix i Sławomirskiego, gdzie całe życie poety i człowieka można pojmować jako intelektualny wysiłek, utrudniający życie w pełni.

Czas na podsumowanie. Horacjańskie *non omnis moriar* nie daje poetce – ani jej tłumaczom – nadziei na rzeczywiste przetrwanie ludzkiego ducha w poezji. A przynajmniej ta nadzieja nie jest jednoznaczna, jest ciągle z różnych stron i w różny sposób podważana, każda z translatorskich propozycji przedstawia własne jej rozumienie, różne możliwe znaczenia. Czasem nadzieja, że po śmierci pozostanie po nas coś trwałego, jest wyraźniejsza, czasem jest bardzo wątpliwa. Z hiszpańskich przekładów, podobnie jak z wierszy Szymborskiej, nie wynika jednoznacznie, że sam fakt istnienia poezji może ocalić czyjeś życie. Warto jednak zauważyć, że przekłady same w sobie „ocalają” ważną część życia poetki, pozwalając jej nieustannie uczestniczyć w dialogu na temat sensu ludzkiego życia. Rzecz oczywistą, choć rzadko formułowaną wprost, podkreśla Michał Paweł Markowski:

Pisarze bowiem nie umierają, lecz zmartwychwstają do życia pełnego nieoczekiwanych wypadków, gdy tylko zabieramy się do czytania ich dzieł. (...) Sama poezja nie ocala, ale jej czytanie na pewno (2023: 437).

Chociaż w innych wersjach językowych ta poezja już nie do końca należy do polskiej poetki, to jednak „zmartwychwstaje do życia pełnego nieoczekiwanych wypadków”, gdy tylko ktoś przekłada jej wiersze. Przekłady w bardzo szczegól-

ny sposób uczestniczą w tym „nie wszystek umrę”. Szymborska, „poetka egzystencji” (Markowski 2023), poprzez tłumaczenia „żyje” przecież dla nas. Dlatego też nie chcę rozstrzygać jednoznacznie, które tłumaczenie jest bliższe polskiemu tekstowi Szymborskiej. Każde mówi co innego i każde uczestniczy w dialogu, do którego właśnie Szymborska zaprosiła czytelników.

Bibliografia

- Balcerzan, E. (2009). Jedno- oraz dwu(wielo)języczność literackich „światów”. *Teksty Drugie* 6. 9–20.
- Baranowska, M. (2014). *Wisława Szymborska, poeta de la conciencia del ser*. In: M. Filipowicz-Rudek, J.C. Vidal (eds.). *El gran número. Fin y principio y otros poemas*. Madryt: Hiperión. 17–43.
- Borkowska G. (1996). *Szymborska eks-centryczna*. W: S. Balbus, D. Wojda (red.). *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Kraków: Wydawnictwo Znak. 139–153.
- Burzka-Janik, M. (2012). *O iluzoryczności sztuki – jedynej formy ocalenia*. W: M. Burzka-Janik. „Tyle naraz świata...” *Szkice o poezji Wisławy Szymborskiej*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego. 75–111.
- De Bończa Bukowski, P. (2021). Krytyka przekładu literackiego jako dialog. Model hermeneutyczny. *Przekładaniec* 42. 14–39. <https://doi.org/10.4467/16891864PC.21.016.14327>
- Heydel, M. (2006). Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem. *Teksty Drugie* 6. 21–33.
- Jarniewicz, J. (2018). *Tłumacz między innymi*. Wrocław: Ossolineum.
- Jarzębski, J. (1996). *Zamiast wstępu: Kilka zdań o wstydzie istnienia*. W: J. Jarzębski et al. *Szymborska. Szkice*. Warszawa: Open.
- Karwowska, B. (2024). Non omnis moriar. *Teksty Drugie* 1. 308–321.
- Ligęza, W. (2001). *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Markowski, M.P. (2023). *Czytanie Szymborskiej (1)*. W: M.P. Markowski, *Interpretacja 1*, Gdańsk: słowo/obraz/terytoria. 436–444.
- Neuger, L. (1996). *Wysławianie Wisławy Szymborskiej*. W: J. Jarzębski et al. *Szymborska. Szkice*. Warszawa: Open. 99–103.
- Pieczychna, B. (2019). *Rozumienie, dzieje, dialog. Kompetencje tłumacza w hermeneutyce filozoficznej Hansa-Georga Gadamera*. Białystok: Wydawnictwo Prymat.
- Rubio Tovar, J. (2013). *Literatura, historia y traducción*. Granada: Ediciones de la Discreta.
- Skubalanka, T. (2008). *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. 43–94.
- Szymborska, W. (2014). *El gran número. Fin y principio y otros poemas*. M. Filipowicz-Rudek, J.C. Vidal (eds.). Madryt: Hiperión.
- Szymborska, W. (2017). *Poesía no completa*. G. Beltrán, A.A. Murcia (ed., trad.). Meksyk: Tezontle.
- Szymborska, W. (2018). *Antología poética*. E. Bortkiewicz (ed.). Madryt: Visor Libros.
- Szymborska, W. (2020). *Paisaje con grano de arena*. A.M. Moix, J.W. Sławomirski (ed.). Barcelona: Lumen.
- Szymborska, W. (2023). *Wiersze wszystkie*. Kraków: Znak.
- Ungar, S. (2010). „Pisanie językami”. *Rozważania o dziele tłumaczonym*. W: T. Bilczewski (red.). *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 531–546.
- Wojda, D. (1996). „Spisane na wodzie Babel”. *Przemilczenie a strategie retoryczne Wisławy Szymborskiej*. W: S. Balbus, D. Wojda (red.). *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Kraków: Wydawnictwo Znak. 201–211.

Dr Maria Judyta Woźniak – Assistant Professor at the Chair of Spanish Philology of the University of Lodz, at the Department of Spanish Language Literature. A master's degree in Romance, Polish and Classical philology, the doctoral thesis at the University of Warsaw in 2014. Academic interests: translation studies, poetry, comparative literature studies. Her achievements include among others an original monograph *W poszukiwaniu harmonii istnienia. Studium porównawcze poezji Antonia Colinasa i Zbigniewa Herberta* (2020), scientific articles on the litanic verse on the Iberian Peninsula, editing, in cooperation with Adriana Grzelak-Krzymianowska, of a monograph volume *Rzym a Półwysep Iberyjski. Różnorodność relacji od starożytności po współczesność* (2019), translations of literary and scientific texts.

e-mail: m.j.wozniak@uni.lodz.pl