



„Śpiew to istnienie”

z Antonim Liberą rozmawia Paulina Frankiewicz

Paulina Frankiewicz: *Tytułem wstępu, chciałam spytać o pana życie czytelniczo-twórcze w ostatnim czasie. Czy zmieniło się ono w związku z izolacją, jaką wymusiła na nas pandemia? Czy w związku z tą sytuacją zmieniły się pana zwyczaje czytelnicze? Może wrócił pan do ważnych dla siebie lektur, a może czyta pan mniej (jak na przykład ja) z uwagi na problemy z koncentracją na lekturze?*

Antoni Libera: Niewiele się zmieniło, a właściwie nic. Dopóki jestem zdrowy, mój tryb życia jest taki sam jak zawsze. Zaraza nie ma na to większego wpływu. Siedzę w domu, czytam i piszę. Aha, i nie ubiegam się o żadne stypendia, co zdaje się jest teraz bardzo popularne.

P. F.: *A pana twórczość oryginalna? Pracuje pan nad nowym utworem? I czy specyficzne doświadczenie czasu pandemii rzutuje w jakiś sposób na to, co wychodzi spod pańskiego pióra?*

A. L.: Nie, nie rzutuje. Pracuję jak zwykle, a oznacza to pracę zarówno nad czymś oryginalnym, jak i nad przekładami. Ostatnio, już w czasie

pandemii, przełożyłem na nowo kilka słynnych wierszy Rilkego, między innymi dwie *Elegie duinejskie* oraz *Orfeusza, Eurydykę i Hermesa*. Zrobiłem też kilka sonetów Baudelaire'a z *Kwiatów zła*.

P. F.: *Podjmuje się pan przekładu dostępnych już polskiemu czytelnikowi utworów obcych autorów. Sądzi pan, że funkcjonujące tłumaczenie jest niedoskonałe albo że się zestarzało? Czy to raczej pana ćwiczenia translatorskie i dowód uznania dla bliskich panu twórców?*

A. L.: Powody są różne, zależne od danego tekstu. Na przykład całego Sofoklesa i kanon tragedii Racine'a przełożyłem na nowo na wyraźne oczekiwanie, a nieraz wręcz na zamówienie środowiska teatralnego. Na tłumaczenia tragedii antycznej narzekano w teatrze od dawna. Że staroświeckie, sztuczne, bombastyczne. Że „nie da się tego mówić”. Że brzmią ze sceny nienaturalnie i drętwo, w związku czym nie skłaniają odbiorcy do refleksji nad problematyką tych dramatów, bo blokują go one na poziomie środków wyrazu. Podobnie było z Racinem, którego nie dotykano od co najmniej pięćdziesięciu lat. A dawne przekłady były obciążone podobnymi wadami, co tłumaczenia antyku. Warto tu wspomnieć, że polski neoklasycyzm, jakim oddawano u nas Racine'a, nijak się nie ma do 17-wiecznego klasycyzmu francuskiego. Dopiero ów zabieg, jakiego użyłem – to znaczy wybór 11-zgłoskowca heroicznego zamiast stosowanego dotychczas „epickiego” 13-zgłoskowca – przybliżył polskiemu czytelnikowi wyobrażenie, czym w istocie jest Racine'owska elokwencja.

A co do wybranych wierszy Rilkego i Baudelaire'a, to powód jest nieco inny: upodobanie. Czyli wola ułożenia tych wierszy wedle mojego słuchu i gustu. Ale i w tym wypadku jest to też pewna propozycja interpretacyjna, różna od wypracowanej przez poprzedników. W każdym razie moim dążeniem jest zawsze wyklarowanie sensu poprzez nadanie tekstowi maksymalnie przejrzystej i naturalnej formy. Chodzi mi o to, aby nie czuło się, że jest to przekład, tylko wiersz jakby oryginalnie napisany po polsku.

P. F.: *Jak rozumiem, jest pan zwolennikiem traktowania tłumacza jako autora utworu w kulturze języka, do której ten go wprowadza. W jaki sposób przygotowuje się pan do przekładu danego utworu?*

A. L.: Nie, nie traktuję tłumacza jako autora. Autor to autor, a tłumacz to tłumacz. Autor to ten, który wymyślił wszystko od zera i nadał temu

określoną formę. A tłumacz to ktoś taki, kto zrozumiałszy przekaz i pojmując, jak nadana mu forma funkcjonuje w kulturze oryginału, odtwarza utwór w języku rodzimym, starając się nadać mu jak najnaturalniejszą postać.

Przygotowywanie się do przekładu polega w moim wypadku na znalezieniu jakiegoś idiomu poetyckiego w poezji rodzimej, który ma z oryginałem jakiś wspólny mianownik, a następnie na wyobrażeniu sobie, jak dany wiersz napisałby ów „pokrewny” czy „powinowaty” poeta polski. Doskonałym wzorem dla tej metody jest studium porównawcze *Rękawiczki* Schillera – najpierw z bardzo wiernym (również pod względem metrycznym) przekładem Józefa Minasowicza z 1833 r., a następnie z wersją Mickiewicza. Wersja Mickiewicza różni się od oryginału rytmem, liczbą wersów, sposobem rymowania, chciałoby się powiedzieć: wszystkim, a jednak to właśnie ten swobodny przekład oddaje istotę romantycznej ballady Schillera, a nie skrupulatne – i dodam: bardzo solidne – tłumaczenie Minasowicza.

Gdy tłumaczyłem wiersze Kawafisa, stylizowałem je na idiom poetyki Herberta, ponieważ Herbert we własnej poezji stosował rozmaite elementy retoryki i dykcji greckiego poety. Piszę o tym we wstępie do tego wydania.

P. F.: *Dzięki pańskiej aktywności translatorskiej polski czytelnik poznał zdecydowaną większość twórczości autora dramatu Czekając na Godota. Właściwie nie znamy innego Becketta niż ten Antoniego Libery. Opowie pan krótko o tej pracy?*

A. L.: To nie jest zupełnie ściśle. Zanim zacząłem zajmować się Beckettem, a było to mniej więcej na początku lat 70. minionego stulecia, istniały już polskie przekłady jego utworów, zarówno dramatów, jak i tekstów prozą. Prekursorem był tu Julian Rogoziński, który jako pierwszy przełożył *Godota*, *Końcówkę* i *Nowele*. Z kolei Adam Tarn, założyciel miesięcznika „Dialog” i wieloletni jego redaktor naczelny, przełożył *Szczęśliwe dni* (w jego lekcji tytuł brzmi *Radosne dni*). Te wszystkie pierwsze tłumaczenia ukazywały się głównie na łamach „Dialogu” i „Twórczości” począwszy od końca lat 50., a potem wyszły w tomie *Teatr* w 1973 r.

Byli też inni tłumacze. Na przykład Maria Leśniewska zrobiła pierwszy przekład *Molloya* i *Pierwszej miłości*, które ukazały się nakładem WL-u. A także Cecylia Wojewoda, Krystyna Cękalska i Krzysztof Zarzecki. Byli to

wprawdzie, w wypadku Becketta, tłumacze przypadkowi czy też jednorazowi, niemniej odegrali swoją rolę. Piszę o tym wszystkim w mojej książce *Godot i jego cień*.

Ja zacząłem tłumaczyć Becketta, nazwijmy to, „od końca”, czyli od jego późnych utworów, które ukazywały się na bieżąco w latach 70. i nie były jeszcze tłumaczone na polski. Na szerszą rekonstrukcję jego twórczości po polsku zdecydowałem się dopiero w chwili, gdy poznałem ją w całości, a zwłaszcza gdy dzięki rozmaitym kompendiom i studiom, głównie anglosaskim, zorientowałem się, jak bardzo to dzieło jest jednorodne pod względem poetyki i stylu (a zatem wymagające równie jednorodnego przekładu), a zarazem jak dwie jego wersje językowe, francuska i angielska – bo Beckett był pisarzem dwujęzycznym i prawie wszystko napisał w obu tych językach – różnią się między sobą. W tym okresie byłem już z autorem w kontakcie korespondencyjnym i mogłem liczyć na jego wskazówki i rady.

Komplet dramatów (36) zrobiłem w latach 80., a później zająłem się prozą. Ukoronowaniem mojej działalności translatorskiej na tym polu jest PIW-owska edycja *Utworów wybranych* z 2017 roku, w dwóch dość obszernych tomach. Pierwszy z nich zawiera dramaty, słuchowiska i scenariusze, a drugi około dwudziestu utworów prozą, dwa najslawniejsze eseje (o Joysie i Prouście) oraz wybór wierszy.

P. F.: *Pisanie utworów w dwóch wersjach językowych jest dosyć rzadkim zjawiskiem. We wspomnianej edycji Utworów wybranych drobniawo odnotowuje pan rozbieżności między francuską i angielską wersją. Czy preferuje pan którąś z nich, uważając że lepiej oddaje założone treści?*

A. L.: Jak wspominał o tym we wstępie do pierwszego PIW-owskiego wydania *Dzieł dramatycznych* Becketta z 1988 r., podstawą moich przekładów jest zawsze pierwotna wersja językowa, czyli ta, którą autor napisał jako pierwszą, natomiast wersja wtórna, czyli jego autorski przekład na drugi język, służy mi jako pomoc i punkt odniesienia. Tak zresztą postępowali tłumacze Becketta na inne języki, zwłaszcza ci, którzy traktowali jego twórczość ze szczególną estymą i pozostawali z nim w osobistych kontaktach, jak na przykład Elmar Tophoven, tłumacz na niemiecki, który, podobnie jak ja, znał się z pisarzem, i przełożył prawie wszystkie jego utwory na ten język.

Nie można powiedzieć, by którakolwiek z autorskich wersji językowych lepiej oddawała założone treści. Beckett był pisarzem absolutnie dwujęzycznym i nie ma żadnych różnic jakościowych między dwiema wersjami, które stworzył.

Istotne pytanie jest inne: dlaczego mianowicie jedno dzieła pisał najpierw po angielsku, a potem po francusku, a inne – odwrotnie, najpierw po francusku, a potem po angielsku? Warto w tym miejscu wspomnieć, że najslynniejsze swoje sztuki, *Godota* i *Końcówkę*, napisał najpierw po francusku, czyli w języku przybranym, a z kolei takie rzeczy, jak *Ostatnia taśma* i *Szczęśliwe dni*, również należące do podstawowego kanonu, najpierw po angielsku, czyli w swoim języku rodzimym. Oczywiście powodów, które decydowały o wyborze języka wersji oryginalnej, było wiele i nieraz jest to sprawa bardzo złożona, generalnie jednak można powiedzieć, że tam, gdzie dominuje perspektywa „zewnątrzna” (przedstawienie świata za pomocą dialogu), językiem pierwowzoru jest francuski, natomiast tam, gdzie dominuje perspektywa „wewnętrzna” (przedstawienie świata za pomocą monologu), językiem pierwowzoru jest angielski. Prawdopodobnie bierze się to stąd, że angielski, rodzimy język pisarza, był dla niego językiem „lirycznym”, a francuski, przybrany, językiem „epickim”. W angielskim mógł być bardziej „osobisty”. Francuski skłaniał go do „obiektywizmu”.

P. F.: *W minionym roku napisał pan libretto dla Krzysztofa Meyera, jednego z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów polskich, który postanowił uwieńczyć swój dorobek muzyczny operą w formie tragifarsy. Pana scenariusz o roboczym tytule Człowiek na torze albo do trzech razy sztuka nawiązuje w pewien sposób do poetyki teatru absurdu. Czy tego właśnie oczekiwał od pana kompozytor czy raczej to pan narzucił tę konwencję jako jej znawca i praktyk?*

A. L.: Był to nasz wspólny wybór. Mimo pewnej różnicy wieku (Krzysztof jest o sześć lat ode mnie starszy), należymy obaj do tego samego powojennego pokolenia, które wychowało się na „teatrze absurdu” czy, szerzej, na poetyce deformacji, groteski i drwiny. „Naszymi” autorami byli w młodości Witkacy, Schulz, Gombrowicz, a zwłaszcza jeszcze bliżsi nam Kantor i Mrozek. Dla Krzysztofa, studiującego w latach 60. w Paryżu u Nadii Boulanger, głównymi mistrzami XX-wiecznej muzyki byli Prokofiew, Strawinski, a zwłaszcza Szostakowicz, o którym zresztą napisał znakomitą

monografię. Ci wszyscy wybitni kompozytorzy byli klasycznymi dziś modernistami, wprowadzili do muzyki zupełnie nowe jakości i bardzo często operowali takimi środkami wyrazu jak pastisz, parodia, sarkazm, a zarazem makabrycznie przetworzony (wskutek okoliczności politycznych) tragizm.

Otóż i dla Krzysztofa, i dla mnie było jasne, że to, co u modernistów pierwszej połowy XX wieku, ale i nawet tych z lat 60. i 70., wciąż było zaledwie przecuciem katastrofy lub ostrzeżeniem przed nią, albo lamentem za utraconą harmonią, to dla nas, młodszych o pokolenie, którzy dożyliśmy XXI wieku i widzieliśmy na własne oczy atak na wieże World Trade Center, stało się rzeczywistością niejako spełnioną. A zatem że jeśli chcemy coś na ten temat językiem sztuki powiedzieć – w dodatku w formie opery, która stanowi syntezę słowa i dźwięku – to powinniśmy to zrobić, odwołując się do tejże właśnie poetyki i konwencji. Czyli do szeroko pojętego modernizmu – on w muzyce, a ja w literaturze. Dlatego właśnie powstające dzieło będzie miało w sobie coś z posępnego katastrofizmu Szostakowicza i czarnego, zjadliwego humoru Sławomira Mrożka. Rzecz fabularnie i formalnie będzie wyrażała finał procesu, nazwanego celnie przez Kunderę „nieznośną lekkością bytu”, a ponad sto lat temu, przez Oswalda Spenglera, „zmiernem Zachodu”.

P. F.: *Myślę, że wspomnianych przez pana autorów kolejne pokolenia również mogłyby nazwać „swoimi”, a ich twórczość pozostaje aktualna. Wobec tego pozostaje nam czekać na premierę opery w Teatrze Wielkim w Warszawie. Na koniec nie mogę się nie odnieść do książki, która była moim pierwszym z panem spotkaniem. Po ogromnym sukcesie i uznaniu Madame przez czytelników i krytykę, nie myślał pan o napisaniu kolejnej powieści?*

A. L.: Na razie napisałem coś „zamiast powieści”, by posłużyć się pamiętnym tytułem nieodżałowanej pamięci Tomasza Burka. Chodzi mi o wspomnianą już w tej rozmowie książkę *Godot i jego cień*, która jest nie tylko sprawozdaniem z mojej fascynacji twórczością Becketta, prowadzącej mnie stopniowo przed jego oblicze w Paryżu, ale czymś w rodzaju intelektualnej autobiografii – opowieścią o dojrzewaniu polskiego inteligenta w ponurych czasach PRL-u i mozolnym wypracowywaniu odpowiedzi nie tylko na sowiecki totalitaryzm, ale i na zachodnioeuropejski relatywizm i nihilizm. W pewnym sensie ta książka jest symetryczna czy wręcz

bliźniacza z *Madame*. Tyle że jest ona serio i w pełni wiarygodna, podczas gdy ta pierwsza to parodia *bildungsroman* i całkowita fikcja.

Poza tym napisałem kilka nowel, wydanych między innymi w tomie *Niech się panu darzy*. Jedna z nich, najdłuższa, pt. *Toccata C-dur*, też wzbudziła spore zainteresowanie (również w środowisku muzycznym) i została przełożona na kilka języków. Zrealizowałem na jej podstawie również słuchowisko radiowe z udziałem Andrzeja Mastalerza jako narratora. Wyróżniono je dwa lata temu na festiwalu Dwa Teatry. Nie ukrywam, że z tej nowelki jestem szczególnie zadowolony. Udało mi się w niej spełnić dawne marzenie o literaturze nie tylko mówiącej o muzyce, ale i w pewien sposób naśladowującej muzykę. Obecnie namawiają mnie, by zrobić na tej podstawie film. Kto wie, może coś z tego wyjdzie?

Ale, jak już wspominałem, w ostatnich latach głównie poświęciłem się przyswajaniu na nowo takich klasyków jak Sofokles, Racine, Hölderlin, Kawafis i Eliot. Uważam, że bardziej to teraz potrzebne, niż pisanie jakichś zmyślonych historyjek z „czasu przemiany i przełomu”, po którym z natury rzeczy niewiele zostanie.

Na potwierdzenie tego poglądu pozwolę sobie na koniec przytoczyć jeden z najśłynniejszych *Sonetów do Orfeusza* Rilkego (I, 3), który niedawno, już w okresie pandemii, przełożyłem – ten, który mówi o „cienkości” ludzkiej liry, choćby i w rękach najbiegłego mistrza:

Umiał to Bóg. Lecz człowiek? Mając w ręku
zaledwie cieką lirę, co ma czynić?
Pełen sprzeczności, zwątpienia i lęku
Apollinowi nie wzniesie świątyni.

Śpiew, jak powiadasz, to nie głos pragnienia
ani dążenia, aby czemuś sprostać.
Śpiew to istnienie. Dla Boga rzecz prosta.
Ale nie dla nas. – Kiedy Pan stworzenia

sprawia, że m y się w nim odnajdujemy?
Że w nim j e s t e ś m y? – Nie, to nie jest śpiew,
gdy zawodzimy w głos, że miłujemy.

To jest nietrwałe, mój chłopcze, to mija.
 Prawdziwa pieśń – z niczego się rozwija.
 To samo tchnienie. Boga w Bogu. Wiew.

P. F.: *Dziękuję za rozmowę.*

Antoni Libera (1949), pisarz, tłumacz, znawca twórczości Samuela Becketta. Przełożył m.in. wszystkie jego dramaty, a także liczne dzieła prozą, eseje i wiersze, które zebrał w wydanej w 2017 r. dwutomowej edycji PIW pt. *Utwory wybrane*. Sztukami Becketta zajmuje się również jako reżyser, wystawiając je w Polsce i za granicą. Dotychczas zrealizował blisko trzydzieści spektakli. Dokonał również nowego przekładu kanonu tragedii Sofoklesa (2018) i Racine'a (2019), *Makbeta* Szekspira oraz poezji Hölderlina (2009) i Kawafisa (2011). Przekłada libretta operowe (m.in. *Salome Straussa*, *Śmierć w Wenecji* Brittena oraz *Czarna maska* i *Król Ubu* Pendereckiego). Autor powieści *Madame* (1998), przełożonej na dwadzieścia języków, która w 2002 znalazła się w finale IMPAC Dublin Literary Award. W 2009 roku ukazała się jego proza autobiograficzna *Godot i jego cień* (wyd. franc. 2012), a w 2013 zbiór nowel *Niech się panu darzy*, z których największa, *Toccata C-dur*, przełożona została na kilka języków. Ostatnio wraz z dominikaninem Januszem Pydą OP opublikował dialogi o teatrze Becketta pt. *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma!* (2015, wyd. ang. 2019).

Paulina Frankiewicz, filozofka, doktorantka w Instytucie Filozofii UŁ, zajmująca się filozofią absurdu. W ramach projektu DO DZIEŁA, od kilka lat recenzuje książki, promuje literaturę, rozmawia z pisarkami i pisarzami, odwiedza europejskie księgarnie. Otwiera własną księgarnio-kawiarnię w Łodzi, o tej samej nazwie. Od 2017 roku redaktorka „Literackiej”, gazety towarzyszącej festiwalowi Literacki Sopot.