

---

## PRZEŁOŻYĆ „OKO WIERSZA”

---

### 1. Jak przełożyć wiersz?

Każdy tłumacz poezji ma własną metodę pracy; wszyscy, w zależności od wiersza i okoliczności przekładu, modyfikują swoje metody. Niektórzy – jak Robert Bly, tłumacz Rilkego i wielu innych poetów – wyróżniają kolejne etapy procesu przekładu (1984). Inni, jak Clive Scott (2000), odrzucają myśl, że istnieje faza czytania oddzielna od samego aktu przekładu (por. także Boase-Beier 2006: 31–32). Proponując tutaj model trzyfazowy, liczę na to, że zostanie on potraktowany jako swoista idealizacja, linearne uporządkowanie procesu, który zwykle linearny nie jest, jako wyodrębnienie faz, które w rzeczywistości rzadko udaje się ściśle wyodrębnić.

Ogólnie rzecz ujmując i biorąc pod uwagę powyższe zastrzeżenia, proces przekładania wiersza podzieliłabym na następujące trzy fazy:

1. analiza stylu, w tym analiza relacji stylistycznych zachodzących wewnątrz wiersza (np. powtórzeń dźwiękowych czy składniowych) i relacji między sferą wewnętrzną a zewnętrzną (np. łamanie konwencji czy związki intertekstualne). Można założyć, że te cechy stylistyczne wynikają z dokonanych wyborów i są odzwierciedleniem umysłu (autora, narratora, postaci itd.) kształtującego wiersz;

2. przemyślenie własnego czytelniczego zaangażowania w utwór i jego afektywne (emocjonalne) sensory. Sprowadza się to do rozważenia kognitywnego efektu wywieranego przez wiersz i jego styl;

3. przekład właściwy, czyli zapis nowego tekstu, w którym ujawnia się zarówno ruch umysłu czytelny w wierszu oryginalnym, jak i efekt, który buduje on w umyśle tłumacza jako czytelnika.

Z powyższego opisu wynika, że uważam poezję za wytwór umysłu wchodzący w interakcję z umysłami: poezja nie jest dla mnie wyłącznie

kwestią językowych cech tekstu. Takie założenie stanowi naturalne rozwinięcie tez poetyki kognitywnej na temat poezji i języka literatury w ogóle, które znaleźć można na przykład u Stockwella (2002, pol. 2006), Gavins i Steen (2003) czy Semino i Culpepera (2002), a w kontekście przekładu literackiego u Tabakowskiej (1993, pol. 2001) czy Boase-Beier (2006). W pierwszym z wymienionych wyżej punktów założenie oparte jest na pojęciu *stylu myślenia* (*mind style*) u Fowlera (1977, 1996: 214), czyli stylu, który przez pewne prawidłowości i inne cechy daje wyraz umysłowi powołującemu go do istnienia (por. też Semino 2002). Jeśli chodzi o fazę drugą, opiera się ona na teorii odbioru czytelniczego (*reader's response*), na przykład u Isera (1974 i 1979) oraz na wizji tekstu literackiego jako tworu afektywnego (np. Pilkington 2000). Biorąc także pod uwagę powszechny pogląd (np. Diaz-Diocaretz 1985: 1), że przekład to czytanie i zarazem pisanie, proponuję wreszcie fazę trzecią: próbę połączenia zrekonstruowanej świadomości autorskiej – nie realnego autora, ale obrazu jego umysłu stworzonego przez czytelnika – z efektem, jaki wiersz wywołał w umyśle czytelnika, poprzez scalenie tych dwóch aspektów w tekście przekładu.

## 2. Rozbieżność między wierszem docelowym i wierszem źródłowym

W książce *Translating Style* z 1998 roku Tim Parks pisze, że „rozbieżności pomiędzy oryginałem a przekładem są zwykle specyficzne dla każdego autora i wskazują na cechy szczególne autorskiego stylu oraz ogólnej wizji, jaką ten styl sugeruje” (1998: vii). Parks mówi tu o włoskich przekładach angielskich powieści modernistycznych: książek Barbary Pym, D.H. Lawrence’a i innych. Nie ma jednak powodu, by zakładać, że podobne obserwacje nie mogą być prawdą także w odniesieniu do wierszy i ich tłumaczeń. Jeśli są prawdziwe, to potencjalnie niosą za sobą pewne konsekwencje:

1. porównanie tekstu docelowego i wyjściowego może dać nam wgląd w wizję autora oryginału (czy też w wizję kształtującą wiersz);
2. ów wgląd w poetycką wizję może być przydatny przy przekładzie innych dzieł tego samego autora;
3. badanie sposobu i przyczyn występowania rozbieżności między wierszem i jego przekładem może stanowić źródło wiedzy o naturze po-

ezji w ogóle i o naturze przekładu poetyckiego; to z kolei może być pomocne w procesie przekładu.

Nawiasowa uwaga w punkcie pierwszym ma podkreślić, że jako czytelnicy i tłumacze nie mamy pewności, czy wizja, do której docieramy w wierszu, jest wizją poety. Do samego poety bowiem nie mamy dostępu; możemy jedynie zrekonstruować w lekturze pewną postać lub reprezentację umysłu, którą rekonstruujemy w lekturze. Słowem *poeta* będę się posługiwać wyłącznie na określenie owej konstrukcji dokonanej przez tłumacza na podstawie materiału dostarczonego przez wiersz.

By stwierdzić, czy wiersze w przekładzie rzeczywiście zdradzają szczególne rozbieżności w stosunku do oryginałów, przebadalam liczne tomy poezji tłumaczonej z języka angielskiego i na język angielski, m.in. Wilfreda Owena w przekładzie Joahima Utza (1993), Michalea Hamburgera w zbiorze pod redakcją Dove (2004), przekłady George’a Trakla pióra Willa Stone’a (2005) i Rose Ausländer pióra Ewalda Osersa (1977), a także R.S. Thomasa dokonane przez Kevina Perrymana (2003). Trzeba zaznaczyć, że moja analiza nie miała na celu oceny jakości przekładów. Większość badanych tłumaczeń wyszła spod pióra niemieckich i angielskich poetów i nie mamy żadnych powodów, by wątpić w ich wysoki poziom. Interesuje mnie samo zjawisko rozbieżności pomiędzy przekładem a oryginałem, miejsca, w których się pojawia, oraz skutki, jakie ma dla naszego myślenia o poezji i o przekładzie poetyckim. W niniejszym szkicu przywołam dwa przykłady.

Pierwszym z nich jest wiersz Michaela Hamburgera *Winter Solstice, 1999* i jego przekład *Wintersonnenwende, 1999* pióra Franza Wurma (Hamburger 2000: 64; Dove 2004: 104). Wiersz jest opisem ogrodu widzianego wczesnym rankiem oraz myśli, jakie ten widok budzi. Porównanie niemieckiego wiersza docelowego z angielskim oryginałem ujawnia, że pierwsza zwrotka przekładu pozostaje bardzo bliska tekstowi wyjściowemu, ale w wersach 11–15 (10–14 w oryginale) tłumacz dokonuje istotnej zmiany. Oto tych kilka wersów w obu językach (wersje niemieckie wszystkich cytowanych fragmentów uzupełniam dosłownym przekładem na angielski):

- |     |    |  |
|-----|----|--|
| (1) | 10 | No moonshine mixed into the gray of morning, |
|     | 11 | Silence before the foraging birds descend,   |
|     | 12 | And no more mine in this light than in dream |
|     | 13 | The garden was that once I must have tended, |
|     | 14 | Than those will be whom in the street I pass |

- (2) 11 Kein Mondlicht ins Morgengrauen gemischt,  
*no moonlight into-the morning-gray mixed*  
 12 Stille, bevor die Vögel, Futter suchend, sich zeigen,  
*silence before the birds food seeking themselves show*  
 13 Und mein in diesem Licht so wenig  
*and mine in this light so little*  
 14 Wie es im Traum der Garten war, den ich einst  
*as it in-the dream of-the garden was that I once*  
 15 Besorgt haben muss, und wie es jene sein werden  
*tended have must and as it those be will*  
 16 An denen ich draußen vorübergehe  
*on which I outside pass*

Porównanie wersji (1) i (2) wskazuje na trzy zasadnicze rozbieżności:

1. niemieckie *Mondlicht* (2:11) jest odpowiednikiem angielskiego *moonlight*, użyte natomiast w oryginale *moonshine* niesie także sugestię wizyjności rozmów czy pomysłów (*Concise Oxford Dictionary* 1976: 707; trochę jak polskie „z księżycą” – przyp. tłum.); fraza *no moonshine* oznacza więc brak marzenia, wizji lub iluzji i w ten sposób stanowi echo zarówno pierwszego słowa wiersza: *dream* (sen, marzenie), jak i słowa *dubious* (wątpliwy) pojawiającego się dwukrotnie w poprzednich dziewięciu wersach. Niemiecki przekład zawiera oczywiście odpowiedniki słów *dream* i *dubious*, ale *Mondlicht* nie jest ich echem.

2. w angielskich słowach *no moonshine* (1:10) i *no more mine* (1:12) występują paralelizmy dźwiękowe, zarówno aliteracyjne, jak i rymowe, dzięki którym powstaje łączność między brakiem złudzeń i niemożnością posiadania ogrodu. W przekładzie jednak mamy zupełnie inny szyk: *wenig* znajduje się na końcu linijki 13 („mój tak bardzo mało”). Paralelizm zatem, a wraz z nim łączność znaczeniowa, giną.

3. w zaimku *those* (1:14) tkwi dwuznaczność: ciąg *The garden was...* (1:13) *Than those will be...* (1:14) niesie sugestię, że chodzi o *those gardens* (te ogrody). Natomiast użyty w kolejnej linijce zaimek *whom* (których – osobowe) wyraźnie wskazuje na desygnat *those people* (ci ludzie). Dwuznaczność ta jest echem podobnej, dopiero teraz ujawniającej się dwuznaczności we wcześniejszej partii tekstu, gdzie znajdujemy słowa *a [...]* *garden estranged* i *all my dead*. Obie frazy w poprzednim kontekście odnosiły się do roślin, teraz jednak odnoszą się zarówno do roślin, jak i do ludzi. Dzieje się tak, ponieważ występująca w tym miejscu dwuznaczność każe nam na nowo interpretować poprzednie stwierdzenia: ogrody odczytujemy jako sugestię związków międzyludzkich, a jest to porównanie, które stanowi podstawę powszechnej, być może nawet uni-

wersalnej, metafory widocznej w takich wyrażeniach jak „drzewo rodzinne”; „nasienie” czegoś; związek, który „wzrasta”; miłość „rozkwitająca”, „gałąź” rodziny i tak dalej.

W niemieckiej wersji jednak, w wersach 14 i 15, *Garten* (ogród) zostaje składniowo oddzielony od *jene* (ci, te), a zatem łączność między ogrodem i ludźmi jest dużo mniej oczywista. Dodatkowo, ponieważ w języku niemieckim nie ma zaimka, który odpowiadałby odnoszącemu się wyłącznie do osób angielskiemu *whom*, zaimek *jene* w wersie 15 odnosi się do ludzi dużo słabiej niż oryginał. Jeśli wersja angielska jest w tym miejscu dwuznaczna – *those* sugeruje ogrody, a *whom* ludzi – wersja niemiecka jest co najwyżej niejasna.

Z analizy tych czterech linijek możemy wysnuć wniosek, że oto w tym miejscu następuje szczególna koncentracja rozbieżności. Jeśli Parks ma rację, te cztery wersy wyznaczają szczególną wizję poety Michaela Hamburgera: ogrody są metaforami związków międzyludzkich, a skoro ogrody są prawdziwe, skoro nie da się nimi zawładnąć ani ich opanować, to nie da się również zawładnąć związkami międzyludzkimi. Rzut oka na spis treści całego zbioru (Hamburger 2000), z którego pochodzi omawiany wiersz, pozwala zauważyć, że 15 z 47 wierszy – a więc niemal jedna trzecia – nosi tytuły sugerujące związki z przyrodą, ogrodami czy porami roku. Spoglądając na teksty o innych tytułach, można zauważyć ponadto, że wiele z nich otwiera się frazami o „przyrodniczej” tematyce, np.: *Uprooted words* (Słowa wyrwane z korzeniami, 78); *Though wilderness loosens every gate* (Choć gęstwa roślin osłabi każda bramę, 75); *Wormwood and rue* (Piołun i ruta, 59) czy *After gale and flood* (Po wichurze i powodzi, 56). Nie miejsce tu na zgłębianie poezji Hamburgera, nie jest jednak wykluczone, że odstępstwa zaobserwowane w przekładzie tego konkretnego wiersza, wskazują na – by posłużyć się słowami Parksa – „ogólną wizję” poety.

Drugi przykład pochodzi z wiersza *Futility* Wilfreda Owena i jego niemieckiego tłumaczenia *Vergeblichkeit* pióra Joachima Utza (Utz 1993: 102, 103; Owen 1990: 135). Wiersz ten zaczyna się od słynnych słów *Move him into the sun* i jest opisem umarłego, ofiary wojny, a zarazem refleksją nad sensem narodzin człowieka, prowadzących ostatecznie do śmierci: zostaje tylko trup, którego nie wskrzesi ciepło słoneczne.

Ten utwór również ma dwie zwrotki i – jak w wierszu Hamburgera – pierwsza z nich pozostaje w przekładzie bardzo bliska oryginałowi. Co ciekawe, największe rozbieżności pojawiają się niemal w tym samym

miejscu co w poprzednim przykładzie, bo w okolicach wersu 9. Oto cytaty z obu wersji tekstu:

- (3) 8 Think how it wakes the seeds –  
9 Woke once the clays of a cold star.
- (4) 8 Denk, wie sie immer weckt die Samen,  
*think how it always wakes the seeds*  
9 Einst weckte die Stäube eines kalten Sterns.  
*once woke the dusts of-a cold star*

W wersji angielskiej słowo *cold* można odczytać jako epitet przeniesiony od słowa *star* (gwiazda) do słowa *clay* (głina): *cold clay* (zimna glina) sugeruje śmierć i grób. „Zimny proch”, wyrażenie z przeniesionym epitetem w wersji niemieckiej, nie niesie tak oczywistych skojarzeń, choć niewątpliwie także kojarzy się ze śmiercią („z prochu powstałeś...”). Jednak dużo wyrazistszą rozbieżność między wersjami zauważamy w wersie 12. Oto odpowiednie cytaty:

- (5) 10 Are limbs, so dear achieved, are sides  
11 Full-nerved, still warm, too hard to stir?  
12 Was it for this the clay grew tall?
- (6) 10 Sind Glieder so teuer erworben, Seiten,  
*are limbs so dearly bought sides*  
11 so durchnervt, noch warm, nicht mehr zu stören?  
*So through-nerved still warm no more to disturb*  
12 Sollte so groß der Staub nur dafür werden?  
*should so big the dust only for-this become*

W angielskim wierszu fraza *the clay grew tall* (głina urosła) z wersu 5:12 brzmi wyjątkowo dziwnie. Głina w sensie gleby nie jest zwykle postrzegana jako podlegająca wzrostowi czy wysoka (jak ludzie), dlatego odczytujemy tu glinę jako materię, z której składa się człowiek. Niemieckie *Staub* (proch) nie ma owego drugiego znaczenia. Co ważniejsze, *groß* może znaczyć zarówno „wysoki”, jak i „duży”. „Wysoki” jest tu wyrażenie mniej prawdopodobnym składnikiem kolokacji, czytelnicy przekładu będą więc skłonni interpretować *groß* właśnie jako „duży”. Angielskie *tall* nie pozwala na takie odczytanie. Ze sprzeczności zawartej w obrazie rosnącej w górę gliny wynikają przynajmniej dwie interpretacje:

a) materia ludzka urosła w wysokiego człowieka,

b) urosły wysokie ściany okopów.

Druga z tych interpretacji zostanie uruchomiona, kiedy skojarzymy glinę z polami bitewnymi pierwszej wojny światowej – obraz taki pojawia się w wierszach poetów tego pokolenia, np. Sigfrieda Sasoon, który opisuje *sucking mud* (wsysające błoto) czy *slime* (muł) pól bitewnych (w wierszu *Counter-Attack*; Reeves 1962: 95). Sam Owen także pisze o glinie w listach: mówi, że ziemia to *Not mud [...] but an octopus of sucking clay* (nie błoto, ale ośmiornica wsysającej gliny; Owen 1967: 480).

Językowe rozbieżności w wersji niemieckiej kierują nas raczej ku obrazowi końca, a nie początku życia człowieka, i nie wprowadzają skojarzenia z wojennymi okopami. Widać tu znaczną różnicę w stosunku do oryginału. Według obserwacji Parksa zatem to miejsce miałyby wskazywać na Owenowską wizję, którą na podstawie obrazów w wierszu oryginalnym określilibyśmy jako refleksję nad stratą, marnowaniem: nad przemianą materii człowieka w lepką glinę, nad niespełnioną obietnicą, stąpieniem się w bezbarwną masę, która niweczy wszelką indywidualność.

Bez względu więc na cechy stylistyczne oryginału odstępstwa widoczne w przekładzie wskazują na ważne aspekty wizji poety. Jeśli przyjmiemy, że rozbieżności między oryginałem a przekładem są sygnałem wizji poetyckiej ujawnianej w tekście, powinniśmy teraz się zastanowić, czy możemy scharakteryzować je stylistycznie w tekście oryginału.

### 3. Wizja i styl: „oko wiersza”

Rozbieżność między przekładem i oryginałem, o której mówi Parks (1998), jest – jak uważam – nie tylko momentem ujawnienia wizji poety, ale również miejscem bezpośrednio związanym ze stylistycznie istotnym punktem zbieżności w samym utworze oryginalnym. Terminem *zbieżność* (*convergence*) posługuje się Riffaterre (1959: 172) na oznaczenie „nagromadzenia współdziałających ze sobą cech stylistycznych”. Owa zbieżność cech stylu łączy się z pojęciem „oka wiersza” pochodzącym z chińskiej teorii malarskiej, zgodnie z którą malowany smok, kiedy dodamy mu oko, ożywa. W poetyce chińskiej „oko wiersza” jest szczególnie ważnym momentem utworu, wymagającym od poety ogromnego namysłu i koncentracji (Desheng Song: w rozmowie). Wedle Freeman (2005: 40) jest to także „centralna oś, wokół której obraca się wiersz”. „Oko wiersza” niesie co najmniej cztery skojarzenia:

1. jest to (w sensie przestrzennym, semantycznym lub stylistycznym) centralny punkt, tak jak oko cyklonu czy *burzy* (*Concise Oxford Dictionary* 1976: 369);

2. jest to punkt widzenia, tak jak w innym sensie wyrażenia „oko burzy”: dziura w chmurach, przez którą prześwieca słońce (Evans 1993: 389); owo znaczenie łączy się częściowo z Fowlerowskim „punktem widzenia na płaszczyźnie ideowej” (1996: 214), odzwierciedlonym w *stylu myślenia* czy w powtarzających się rozwiązaniach stylistycznych. W starochińskim rozumieniu ten aspekt „oka wiersza” odnosi się do poetyckiej „umiejętności sięgania wzrokiem poza przedmioty” (Amy Lang: w rozmowie),

3. jest to miejsce, w którym czytelnik może uzyskać wgląd w wiersz. Ten aspekt łączy się z omawianymi przez Isera miejscami, w których czytelnik dostaje się „na pokład” tekstu (1974: 275) oraz z proponowaną przez Blake’a koncepcją ludzkich oczu jako „okien duszy” (1958: 81), to znaczy dróg dostępu do duszy, umysłu czy też wizji. We współczesnej myśli chińskiej ten aspekt „oka wiersza” łączy się z „duszą wiersza”, a więc ze znaczeniem przypisywanym tekstowi przez czytelnika (Amy Liang: w rozmowie),

4. podobnie jak oko domalowane chińskiemu smokowi, jest to element, który ożywia utwór.

„Oko wiersza” jest zatem centralnym miejscem, które ujawnia wizję poetycką i daje czytelnikowi dostęp do kształtującej wiersz kognitywnej rzeczywistości. W języku stylistyki „oko wiersza” to miejsce rozpoznawalne jako absolutnie pierwszoplanowe, które przyciąga – mówiąc metaforycznie – wzrok czytelnika oraz umożliwia co najmniej dwukierunkową lekturę utworu.

W podanych przeze mnie niemieckich przykładach nietrudno dostrzec szczególną koncentrację elementów pierwszoplanowych (Riffaterrowskie „nagromadzenie cech stylistycznych”) w miejscach, w których pojawiają się największe rozbieżności w stosunku do oryginału. W przykładzie z wiersza Hamburgera mamy co najmniej trzy takie cechy stylistyczne:

1. słowa należące do łańcuchów semantycznych (ciągów wyrazów, które pochodzą z jednego pola semantycznego) rozpoczętych już wcześniej w wierszu. Tutaj są to:

*dream* (w.12); *dubious, dubious, moonshine*;

*garden* (w.13); *garden, birch, dug, trunk, growth, roots, holly, seedling, trees, birds, holly, yew, spider*;

*-shine, grey* (w.10), *light* (w.12), *silver* (w.2);



2. powtórzenia dźwiękowe *No moonshine* i *no more mine*; najwyraźniejszy przykład posłużenia się elementami pierwszoplanowymi;

3. asonanse *shine, mine, light* (w.10–12).

Dodatkowo, obok koncentracji cech eufonicznych i leksykalnych, mamy tu niejednoznaczność słowa *moonshine*, o którym była już mowa w związku z brakiem jego niemieckiego odpowiednika, co stanowi największą rozbieżność między angielską i niemiecką wersją tego tekstu; mamy także niejednoznaczność zaimka *those*, który potencjalnie ma znaczenie zarówno osobowe, jak i nieosobowe. Wszystko to kieruje nas ku zasadniczemu elementowi wizji poetyckiej: ku związkowi pomiędzy widzeniem, iluzją, pół-mrokiem oraz ku związkowi między ogrodami i relacjami międzyludzkimi.

Podobna zbieżność cech stylistycznych występująca w wierszu Owena około wersu 12 zawierałaby następujące elementy:

1. anomalie semantyczną frazy *the clay grew tall*;

2. obecność w wersie 12 słowa *clay*, które należy do ciągu semantycznego związanego z przyrodą, oraz słów *sun, half-sown, snow, sun, seeds, clay, grew, star, sunbeam, earth, growth* w innych wersach;

3. pseudorym *tall – toil – at all*, który łączy wersy 12, 13 i 14 (i jest echem podobnego układu eufonicznego w trzech końcowych liniijkach pierwszej zwrotki).

Niejednoznaczność słowa *clay*, użytego już w linii 4, staje się w wersie 12 oczywista, jako że pojawia się wspomniana wyżej anomalia semantyczna: mamy tu sugestię śmierci (jak w wersie 9), a także życia (frazą *grew tall* z wersu 12).

Patrząc na analizowane rozbieżności stylistyczne bez kontrastowania ich z rozwiązaniami w wersji niemieckiej, można dostrzec, że budują one klasyczny i wielokrotnie opisywany efekt pierwszoplanowości (*foregrounding*): zatrzymują na sobie uwagę czytelnika, bo są uderzające i charakterystyczne (por. Miall & Kuiken 1994: 392); tworzą to, co Szklowski nazywał „wizją” przeciwstawioną „wiedzy” (1965: 18), oraz „efekt emocjonalny”, por. też Miall & Kuiken 1994: 392). Ponieważ efekty te łączą się dodatkowo z wieloznacznością, stanowią podwójnie trudny przedmiot analizy i wymagają niezwykle zaangażowania ze strony czytelnika. Owa wieloznaczność daje wyraz niepokojom poety (jako konstrukt stworzonego przez czytelnika). W tekście Hamburgera chodzi przede wszystkim o to, czy relacje międzyludzkie, podobnie jak ogrody, nie podlegają kontroli i prawu własności. U Owena pytanie dotyczy losu człowieka: czy człowiek rzeczywiście ma stać się jedynie czę-

ścią ziemi i czy istnieje cokolwiek, co go od ziemi odróżnia. W obu wierszach rozbieżność stylistyczna i niejednoznaczność wskazują na metaforę stanowiącą centralny element wizji poetyckiej.

Skoro zawarte w tych wierszach niejednoznaczności każą czytelnikowi stawiać hipotezy co do możliwych interpretacji i szukać odpowiednich kontekstów dla interpretowania wizji poetyckiej, to nie może być przypadkiem, że pojawiają się one tam, gdzie pojawiają się także zabiegi stylistyczne zwalniające tempo lektury. Jeśli prawdą jest, że wolimy szukać niż znajdować czy otrzymywać (por. Grandin & Johnson 2005: 95 i dalej), to miejsca, które wskazują jako „oko wiersza”, dadzą czytelnikowi najwięcej zadowolenia. Czytelnik wiersza Hamburgera zostanie zaproszony do poszukiwania we własnym doświadczeniu kontekstów dla ogrodów, przy równoczesnym filozoficznym namyśle nad tym, w jaki sposób mogą one stanowić odbicie relacji międzyludzkich. Czytelnik Owena będzie się odwoływał do wiedzy o wojnie w ogóle, w tym do obrazów czy relacji słownych dotyczących pierwszej wojny światowej, a także do innych sposobów bezczeszczenia ziemi, równocześnie myśląc o pozycji człowieka. By szukać własnych kontekstów poznawczych, potrzebujemy sporo wewnętrznego kontekstu wiersza, nic zatem dziwnego, że miejsca, które wskazują jako „oko wiersza”, pojawiają się pod koniec obu utworów. Elementy te powinny nawiązywać do środków stylistycznych użytych wcześniej w tekście. Muszą też wywołać potrzebę ponownego odczytania tego, co je poprzedzało. U Hamburgera antropomorfizujący spójnik *whom* wymaga reinterpretacji ogrodu jako metafory związku międzyludzkiego, a u Owena anomalia *clay grew tall* każe zobaczyć w glinie materię ludzką.

„Oko wiersza” jest zatem ośrodkiem wizji poetyckiej, a zarazem każe czytelnikowi uważnie przyjrzeć się owej wizji przez poszukiwanie i reinterpretację własnych kontekstów. Tak więc lektura wiersza odzwierciedla pytania, które stawia sobie poeta (lub narrator).

#### 4. Wnioski i konsekwencje dla przekładu

Wspomniałam o tym, że porównanie oryginału i przekładu pomaga w wyznaczeniu punktów maksymalnej rozbieżności między tymi dwoma tekstami, podobnie jak w odniesieniu do włoskich przekładów angielskiej prozy modernistycznej sugerował Parks (1998). Moim zamiarem było jednak także wykazanie, że owa **rozbieżność**, ujawniona dzięki takiemu

porównaniu, pokrywa się ze **zbieżnością** stylistyczną w samym oryginale. Zbieżność ta, porównana przez mnie do chińskiego pojęcia „oka wiersza”, odznacza się ponadto wieloznacznością i metaforą, która charakteryzuje wizję kształtującą wiersz.

Skoro jednak sama stylistyczna analiza tekstu pozwala na odszukanie „oka wiersza”, to po co jeszcze porównywać oryginał z przekładem, by dotrzeć do tych samych wniosków? Istnieją, jak uważam, dwa powody. Po pierwsze, występowanie rozbieżności między tekstem wyjściowym i docelowym w tym samym momencie, w którym pojawia się wewnętrzna zbieżność stylistyczna, stanowi znacznie silniejszy dowód na rzecz koncepcji „oka wiersza” jako zjawiska ogólnego niż same dowody wewnętrzne. Drugi powód jest taki, że wytropione rozbieżności mogą nam wiele powiedzieć o potencjalnych trudnościach przekładowych. Jeśli, wykorzystując obie opisane metody, znajdziemy miejsce, które uznamy za „oko wiersza”, będziemy mogli sformułować konkretne wnioski dla tłumacza. Jak zaznaczyłam na początku części drugiej niniejszego szkicu w punktach 1. i 2., środki pomocne w rekonstruowaniu wizji poety mogą okazać się przydatne przy przekładaniu innych jego tekstów. Można oczekiwać, że u Hamburgera pojawią się kolejne istotne przykłady metafory związków międzyludzkich jako ogrodu, uwidocznionej w stylu poetyckim, a u Owena – wyrażone w wyborach stylistycznych pytania o tworzenie amalgamatu pojęciowego (*blending* – w sensie kognitywnym, por. np. Turner 1996: 52 i dalej) z obrazu ciała ludzkiego i ziemi. Co jeszcze istotniejsze, według sugestii zawartej w punkcie trzecim, odkrycie, że wiersz rzeczywiście ma „oko”, które nie zawsze zostaje odnalezione przez tłumacza, może skłonić nas do ponownego przemyślenia trzech faz tłumaczenia wiersza podanych w części pierwszej szkicu. Pierwszy z tych punktów – analiza stylistyczna – obecnie zawierałby postulat poszukiwania „oka wiersza”. To bardzo ważne, ponieważ umożliwiłoby nam dostęp do wizji poetyckiej; ale w sensie praktycznym znaczenie „oka wiersza” polega na koncentracji figur stylistycznych, które – jeśli są znakiem Fowlerowskiego stylu myślenia (1996: 214) – będą tworzyły pewne spójne wzorce. „Oko wiersza” pomoże zatem tłumaczowi wytropić najważniejsze semantyczne, leksykalne czy fonologiczne układy w wierszu. Chociaż więc posłużyłam się porównaniem oryginału z przekładem, by wspomóc koncepcję „oka wiersza”, to jej potwierdzenie w analizie stylistycznej powinno pozwolić na umiejscowienie „oka” przy pomocy samej analizy stylu.

Faza druga zatem, kwestia czytelniczego zaangażowania w tekst, będzie teraz zawierać takie elementy jak interpretacja metafor, które przypuszczalnie pojawią się w tym miejscu wiersza, i poszukiwanie kontekstów, które pozwoliłyby na jednoczesne podążanie w różnych kierunkach semantycznych, skoro – jak twierdzą – „oko wiersza” charakteryzuje się również niejednoznacznością leżącą u podstaw wizji wyrażanej przez wiersz. W fazie trzeciej, czyli w trakcie samego tworzenia przekładu, trzeba uzyskać pewność, że możliwe drogi interpretacji wiersza nie zostaną zamknięte ani przez ujednoznaczenie metafory, ani przez pozbycie się użytych wcześniej (i później) leksykalnych lub syntaktycznych odpowiedników, które potwierdzałyby każde z możliwych znaczeń.

Chociaż nie było moim celem dokonanie krytyki analizowanych wyżej przekładów – służą one w szkicu jedynie identyfikacji punktów największej rozbieżności w stosunku do oryginału – można sensownie argumentować, że proces przekładu, który uwzględniłby niektóre moje postulaty i zaowocował powstaniem wiersza zawierającego dobrze widoczne „oko”, różniłby się od oryginału w mniejszym stopniu. Ale czy byłoby to zgodne z intencją tłumacza? Każdy poeta tłumacz może przekonująco dowodzić, że celem jego wysiłku jest stworzenie utworu, który będzie dobrze funkcjonował w języku docelowym, i że rozbieżność w stosunku do oryginału nie ma tu nic do rzeczy. Na taki argument odpowiedziałabym następująco: jeśli wierszowi (podobnie jak małowanemu smokowi) potrzebne jest „oko”, to przekład, który to „oko” zachowuje, będzie co najmniej wart zastanowienia.

przełożyła Magda Heydel

Dziękuję Arts and Humanities Research Council za umożliwienie mi w lipcu 2006 roku udziału w konferencji „Stan stylistyki” zorganizowanej przez Towarzystwo Poetyki i Lingwistyki w Joensuu, gdzie zaprezentowałam wstępną wersję niniejszego szkicu. Dziękuję jej uczestnikom za wszelkie uwagi.

## Bibliografia

- Blake W. 1958. *A Selection of Poems and Letters*, J. Bronowski (red.), Harmondsworth: Penguin.
- Bly R. 1984. „The Eight Stages of Translation”, *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*, W. Frawley (red.), Newark: University of Delaware.

- Boase-Beier J. 2006. *Stylistic Approaches to Translation*, Manchester: St Jerome.
- Concise Oxford Dictionary*. 1976. J. Sykes (red.), Oxford: OUP.
- Diaz-Diocaretz M. 1985. *Translating Poetic Discourse: Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich*, Amsterdam: Benjamins.
- Dove R. (red.). 2004. *Michael Hamburger: Unterhaltung mit der Muse des Alters*, Munich: Hanser.
- Evans I. 1993. *Dictionary of Phrase & Fable*, Ware: Wordsworth.
- Fowler R. 1977. *Linguistics and the Novel*, London: Methuen.
- Fowler R. 1996. *Linguistic Criticism*, Oxford: OUP.
- Freeman M. 2005. „The poem as a complex blend: conceptual mappings of metaphor in Sylvia Plath’s »The Applicant«”, „Language and Literature” 14 (1): 25–44.
- Gavins J., Steen G. (red.). 2003. *Cognitive Poetics in Practice*, London: Routledge.
- Grandin T., Johnson C. 2005. *Animals in Translation*, New York: Scribner.
- Hamburger M. 2000. *Intersections*, London: Anvil.
- Iser W. 1974. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: Johns Hopkins University.
- Iser W. 1979. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Miall D., Kuiken D. 1994. „Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary stories”, „Poetics” 22: 389–407.
- Osers E. (przeł.). 1977. *Rose Ausländer: Selected Poems*, London: London Magazine Editions.
- Owen W. 1967. *Collected Letters*, H. Owen, J. Bell (red.), London: OUP.
- Owen W. 1990. *The Poems of Wilfred Owen*, J. Stallworthy (red.), London: Chatto & Windus.
- Parks T. 1998. *Translating Style*, London: Cassell.
- Perryman, K., trs. (2003) *R.S. Thomas: Die Vogelscheuche Nächstenliebe*, Denkingen: Babel.
- Pilkington, A. (2000) *Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective*, Amsterdam: Benjamins.
- Reeves J. 1962. *Georgian Poetry*, Harmondsworth: Penguin.
- Riffaterre M. 1959. „Criteria for style analysis”, „Style” 15: 154–174.
- Scott C. 2000. *Translating Baudelaire*, Exeter: University of Exeter.
- Semino E. 2002. „A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction”, w: Semino, Culpeper (red).

- Semino E., Culpeper J. (red.). 2002. *Cognitive Stylistics: language and cognition in text analysis*, Amsterdam: Benjamins.
- Shklovsky V. 1965. „Art as Technique”, w: L. Lemon, M. Reis Przel. i red.), Lincoln: U of Nebraska P.
- Stockwell P. 2002. *Cognitive Poetics: an introduction*, London: Routledge.
- Stone W. (przel.). 2005. *Georg Trakl: To the Silenced*, Todmorden: Arc.
- Tabakowska E. 1993. *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*, Tübingen: Narr.
- Turner M. 1996. *The Literary Mind*, New York: OUP.
- Utz J. (przel.). 1993. *Wilfred Owen: Gedichte*, Heidelberg: Mattes.

Starting from the assumption that poetry is a communication between minds, mediated by its style, I maintain that its translation should take into account both the way poetic style reflects a cognitive state and also the cognitive effects of style upon the reader.

Parks (1998) notes that the “divergence” of target from source text in translated novels gives us access to the “vision” of the original writer. I consider whether such divergence also applies to translated poetry.

Looking at translations of Wilfred Owen and Michael Hamburger into German, I argue that the point of greatest divergence from the source text corresponds to what Riffaterre (1959) called a “convergence”: a point in the text at which a number of stylistic features come together, and I link these two concepts to the Chinese notion of the “eye of the poem”. This is the point at which the concentration of stylistic features such as repetition, ambiguity and metaphor allows access to the cognitive state informing the poem and also gives rise to a concentration of cognitive effects.

The eye of the poem is not just a metaphor; and it can be located not only by comparing target text with source text, as Parks does, but also by close stylistic analysis of the original poem. It is essential to the way poetry communicates and thus, for the translation to be not only a successful translation but also a successful poem, it must both recognise the eye of the original and also itself have an eye.