

II. RECENZJE

DOI: 10.17951/et.2018.30.342

Adam Głaz

ORCID: 0000-0002-6143-3542

RYTM, METRUM, RYM. O TŁUMACZENIU WIERSZY

James W. Underhill, *Voice and Versification in Translating Poems*, Ottawa: University of Ottawa Press, 2016, xiii, 333 s.

Najnowsza książka Jamesa Underhilla, od blisko dekady sympatyka, współpracownika i przyjaciela lubelskiej etnolingwistyki, może nieco zaskakiwać. Do tej pory znaliśmy bowiem Underhilla jako wyczulonego na niuanse językowe lingwistę, znawcę prac Wilhelma von Humboldta, autora oryginalnej, pięcioaspektowej koncepcji językowego obrazu świata, a także analityka i krytyka przekładu (Underhill 2009, 2011, 2012, 2014; por. także Głaz 2014). Jednak jest on także praktykującym tłumaczem, w tym tłumaczem poezji, głównie z języka francuskiego na angielski. W omawianej tu pozycji autor łączy swoje doświadczenie na wszystkich tych polach i wraca do problemów poruszanych w swojej rozprawie doktorskiej (Underhill 1999), proponując refleksję, pogłębioną dzięki blisko dwóm dekadom praktyki tłumaczeniowej, obserwacji i rozważań, nad rolą formy w poezji, w przekładzie i ogólnie w języku. Ponieważ, jak zaznacza na s. 7, forma jest pojęciem rozmytym, trudnym do uchwycenia i różnie rozumianym przez różnych autorów, warto przełożyć nasz intuicyjny odbiór przepełnionej znaczeniem poetyckiej formy na jej poszczególne aspekty oraz poszukiwać korelacji między nimi. Underhill jest przy tym uczciwy wobec czytelnika i często krytycznie ocenianych przez siebie innych tłumaczy – nie tylko omawia i ocenia, lecz także zamieszcza własne przekłady niektórych analizowanych w książce utworów.

Jak przystało na miłośnika poezji i kogoś zawodowo zajmującego się poetyką, Underhill każe nam zastanowić się już nad samym tytułem swojej książki. *Voice and Versification* (zauważmy charakterystyczną dla języka angielskiego aliterację) to bowiem dosłownie „Głos i wersyfikacja” – o ile drugie z tych pojęć ma w poetyce swoją ugruntowaną pozycję, to termin „głos” wymaga wyjaśnienia. W znajdującym się na końcu książki glosariuszu (to z kolei charakterystyczna cecha wszystkich pozycji książkowych tego autora) pojęcie *voice* zdefiniowane jest jako „mówiąca w wierszu persona, wyłaniająca się ze znaczenia słów i sposobu, w jaki są one zorganizowane w podlegające regułom struktury rymów i metrum lub luźne wzorce [formalne] obejmujące aliterację, powtórzenia, swobodne rymy itp.” (s. 333). Autor wyjaśnia dalej, iż takie rozumienie „głosu” jest bardzo zbliżone do tego, co jego mentor Henri Meschonnic rozumie przez *rythme*, jednak woli posługiwać się swoim terminem ze

względu na trudności z przekładaniem koncepcji teoretyczno-terminologicznych na inny język. (Pokazuje to z jednej strony oryginalność propozycji Underhilla, z drugiej jego nieskrywany dług wobec mistrza – odwołuje się w książce aż do osiemnastu prac Meschonnic!)

Intrygująca i nieprzypadkowa jest także druga część tytułu, *in Translating Poems*, czyli „w tłumaczeniu wierszy”. Autor wyjaśnia (zapożyczając zresztą tę myśl od Meschonnic, por. s. 255):

Nie przekładamy języka ani poezji – przekładamy konkretny wiersz. Tak długo, jak pozostajemy blisko wiersza, jesteśmy też blisko głosu, który wyłania się z jego wersyfikacji. Metrum pomaga w wydobyciu sensu. Rymy podkreślają konkretne znaczenia. Aliteracja ustanawia związki między słowami i nadaje im większą, penetrującą siłę (s. 13).

Łącząc w ten sposób kluczowe pojęcia swojej analizy, Underhill nie unika jednak refleksji teoretycznej, zwłaszcza w części 1., gdzie stara się sformułować pewne ogólne zasady funkcjonujące w poezji francuskiej i angielskiej, a wyrastające z natury tych języków. Jest to porównawcze, francusko-angielskie (lecz także zawierające odniesienia do innych języków) ustudium wersyfikacji. Underhill przedstawia tło historyczne rozwoju tych dwóch tradycji poetyckich i systematycznie omawia poszczególne aspekty wersyfikacji, takie jak rytm, akcent, układ sylab, metrum, rymy, eksplorując zależności między nimi, a także wychodząc „poza metrum” (rozdział 4) w kierunku schematów akustycznych, frazowania czy roli powtórzeń. Wszystkie te elementy, zdaniem autora, wspólnie składają się na coś, co nazywa „orkiestracją” (*orchestration*) poetyckiej formy rytmicznej – to dzięki niej wyłania się z wiersza mówiący do nas „głos”.

W części 2. książki Underhill przechodzi do problemów przekładu konkretnych wierszy, a każdy z nich jest „nierozłączną całością, którą trzeba rozłożyć na semantyczne i formalne składniki, a potem w procesie tłumaczenia poskładać je również w spójną całość” (s. 22). Otrzymujemy zatem refleksję nad „ślepy” i „nasemantyzowanym” tłumaczeniem formy, czy też nad strategiami tłumaczeniowymi, które ze swojej definicji polegają na „przeformułowywaniu” oryginału. Jako emanację takich właśnie zawłości formy odczytujemy mówiący do odbiorcy „głos” wiersza.

Wreszcie część 3. to dwa obszerne studia przypadku, pogłębione analizy przekładów poezji Charlesa Baudelaire’a na język angielski¹ i Emily Dickinson na francuski² i niemiecki³. Underhill nadaje im – znów – znaczące tytuły, mówiąc o różnych „Baudelaire’ach” (*Baudelaires*) i różnych Emily Dickinson (*Dickinsons*). To kwestia czegoś więcej niż stylu, wyboru strategii, czy decyzji tłumaczeniowych –

¹ Autorstwa Clive’a Scotta, Lorda Alfreda Douglasa, Frances Cornford, Arthura Symonsa, W. J. Robertsona, Aldousa Huxleya, George’a Dillona, Edny Millay, Roya Campbella, Franka Sturma, Roberta Sykesa, Francisca Scarfe’a, Williama Reesa, Laurence’a Lerner, Richarda Howarda, Jamesa Liddy’ego, Williama Aggelera, Philipa Larkina, Roberta Lowella, Jamesa McGowana, Jacquesa LeClercqa i Geoffreya Wagnera.

² Autorstwa Pierre’a Messiaena, Alaina Bosqueta, Guya Jeana Forgue’a, Claire Malroux, Odile des Fontenelles, Patricka Reumauxa i Françoise Delphy.

³ Tu mamy tylko jedną tłumaczkę, Gertrud Liepe, lecz efekty jej znakomitej zdaniem Underhilla pracy zestawione są bardzo zrećnie z niektórymi przekładami francuskimi.

chodzi *de facto* o obraz świata (*world view*), jaki otrzymujemy w wierszach danego poety czy poetki oraz w przekładach konkretnego tłumacza lub tłumaczki. Tak się na przykład dzieje w przypadku wierszy Dickinson: „Liepe wchodzi w obraz świata poetki, a kiedy się z niego wynurza w swoim własnym języku, odnajduje w nim formę wyrazu zgodną z perspektywą amerykańskiej mistrzyni słowa” (s. 277).

Ogólne przesłanie studium Undehilla można wyrazić w kilku punktach, kluczowych dla podejścia tego autora do poezji, przekładu i ogólnie języka:

1. Wbrew powszechnemu mniemaniu, przekład poezji jest możliwy i jest faktem; można go ująć w pewne teoretyczne ramy, opisać, ocenić jego wartość (zob. np. s. 4, 288, 291). Tłumaczenie z języka na język, w tym tłumaczenie wierszy, jest odwieczną i codzienną praktyką, wzbogacającą języki docelowe o słowa, związki frazeologiczne i struktury składniowe, a literatury tworzone w tych językach o nowe gatunki, wzorce wersyfikacyjne i typy metrum poetyckiego.

2. Szkodliwe i bezproduktywne dla krytyki przekładu i dla samego przekładu jest zamykanie się w koncepcji znaku językowego rozumianego jako połączenie formy i znaczenia, znaczącego (*signifier*) i znaczonego (*signified*), ponieważ nieuchronnie prowadzi do faworyzowania jednego lub drugiego bieguna tego złożenia (nawet jeśli uznamy je za nierozłączne). Nie pada co prawda nazwisko Ferdinanda de Saussure’a, lecz aluzja jest czytelna – choć może nie do samego Saussure’a (gdyż jego myśl, przetworzoną, a może i zniekształconą przez redaktorów *Kursu*, można odczytywać na różne sposoby – zob. Stawarska 2015, zwłaszcza r. 7), co do tych ujęć, które zainspirowane pracą szwajcarskiego lingwisty wyraźnie oddzielają *signifier* i *signified* (Saussure’owskie *signifiant* i *signifié*). To błąd, twierdzi Underhill, gdyż poezja polega na „oznaczaniu [ang. *signifying*], nieustannym, interaktywnym procesie tworzenia znaczeń” (s. 145), a to, co znaczące i to, co znaczone, współgra w sposób, który pozwala na ich wydzielenie wyłącznie dla potrzeb analizy (por. także s. 157, 181).

3. Jeśli zatem mówimy o formie jako o czymś, co w poezji wysuwa się na pierwszy plan, to nie dzieje się to ze względu na formę jako taką (por. podrozdział „Ślepe tłumaczenie formy”, s. 155–158), lecz w celu wydobycia na światło pewnych aspektów znaczenia (tu podrozdział „Tłumaczenie formy w poszukiwaniu sensu”, s. 160–165). Jednak szczególnie w poezji forma oczywiście gra kluczową rolę: „Forma sprawia, że wiersz znaczy więcej; wiersz uderza w nas mocniej niż proza” (s. 12)⁴.

4. Idziemy jednak dalej – język to nie tylko znaczenie, to także coś, co nas porusza i działa na nasze emocje: „poezja podkreśla sposoby ekspresji tkwiące w rytmie, powtórzeniach, akcencie, intonacji i... dramatycznych pauzach” (s. 293). Odbiór wiersza wymaga wsłuchiwania się weń, również w sensie dosłownym, akustycznym (stąd koncepcja „głosu”) – musi to robić tłumacz (por. tytuły kilku podrozdziałów analizy poświęconej przekładom Emily Dickinson: „Malroux – głos, który słyszy i reaguje”, „Co słyszy Liepe”) i powinien robić odbiorca zarówno oryginału, jak i przekładu. W tym duchu Underhill kończy swoją książkę:

⁴ Underhill spotyka się w tym miejscu z językoznawcami kognitywnymi, choć w swoim rozumieniu formy idzie dalej niż oni. Stanowisko kognitywistów syntetycznie wiele lat temu ujął Dirk Geeraerts: „Język to nie tylko treść, to także forma, a jego strona formalna ma swoją własną ekspresję” (1988: 227).

Wierzę w to, że umiłowanie poezji oznacza kontemplację różnych aspektów [formy] i poruszającej nas całości, którą tworzą. Jest w tej kontemplacji jakaś tajemnica, jakieś pełne głębi spotkanie – zaczyna się ono od słuchania i do słuchania się sprowadza. Tak jak ludzie, z którymi lubimy rozmawiać, dobrzy tłumacze mówią do nas poprzez swoje przekłady, przemawiają do nas, bo potrafią słuchać (s. 295).

Ostatecznie zatem dążymy do czegoś, co Underhill nazywa „przekładem organicznym” (*organic translation*), tzn. takim, który „nie ogranicza się do formy lub znaczenia”, lecz wyrasta z własności formy „wyrażających i podkreślających doświadczanie poetyckich znaczeń” (s. 10).

Książka Jamesa Underhilla jest świetnie napisana, stylem godnym miłośnika literatury i tłumacza poezji. Jest przewodnikiem po gęstym lesie poetyckich form i niuansów znaczenia, tak by czytelnik nie czuł się „zagubiony w tłumaczeniu”⁵. Nie jest to pozycja łatwa w odbiorze ze względu na nagromadzenie i szczegółowe omówienia detali wersyfikacji, metrum, rymu i rytmu – sam autor zaleca czytelnikom bardziej zainteresowanym analizą konkretnych wierszy niż teoretyczną i koncepcyjną podbudową tej analizy „prześlizgnięcie się” przez część 1. i przejście do części 2. (s. 8). Docenienie i pełne zrozumienie przesłania monografii Underhilla wymaga znajomości języka francuskiego (a także w niektórych fragmentach niemieckiego). Wszystko to jednak niniejsza książka wynagradza czytelnikowi szerokością perspektywy, rozmachem analiz i radosnym obcowaniem z poezją.

Literatura

- Coppola Sophia (reż.), 2003, *Lost in Translation*, Focus Features. (Film)
- Geeraerts Dirk, 1988, *Where does prototypicality come from?*, [w:] Brygida Rudzka-Ostyn (red.), *Topics in Cognitive Linguistics*, Amsterdam/Philadelphia, s. 207–229.
- Głaz Adam, 2014, *Koncepcja etnolingwistyki według Jamesa Underhilla*, „Etnolingwistyka” 26, s. 141–154.
- Hoffman Eva, 1989, *Lost in Translation. Life in a New Language*, New York.
- Stawarska Beata, 2015, *Saussure’s Philosophy of Language as Phenomenology. Undoing the Doctrine of the Course in General Linguistics*, Oxford.
- Underhill James W., 1999, *Voix, Versification et Traduction*, rozprawa doktorska, Université de Paris.
- Underhill James W., 2009, *Humboldt, Worldview and Language*, Edinburgh.
- Underhill James W., 2011, *Creating Worldviews: Metaphor, Ideology, and Language*, Edinburgh.
- Underhill James W., 2012, *Ethnolinguistics and Cultural Concepts: Truth, Love, Hate and War*, Cambridge.
- Underhill James W., 2014, *Tłumacząc HOME i HOMELAND. Od poetyki do polityki*, „Etnolingwistyka” 26, s. 87–105.

⁵ Underhill rozpoczyna swoją książkę przywołaniem filmu Sophii Coppoli z 2003 roku o dwuznacznym tytule *Lost in Translation* (w polskiej wersji *Między słowami*), co może oznaczać „zagubione” treści lub kogoś „zagubionego” w tłumaczeniu. Szkoda tylko, że pomija tak samo zatytułowaną autobiografię Ewy Hoffman z 1989 roku.