

Inez Okulska

Język (wy)grywa. Gry językowe poezji Andrzeja Sosnowskiego w przekładzie

Ty nigdy nie odczuwasz obawy Andrzeju, że to szuler gra z tobą w bambuko? Czytasz jego wiersze i nie wiesz, czy stoi za tym wysilek artystyczny, czy tylko beztroskie tasowanie kart ze słowami.

Stanisław Bereś w rozmowie z Andrzejem Sosnowskim

Poezja Andrzeja Sosnowskiego, jeśli nie wprowadziła na arenę polskiej poezji, to z pewnością zintensyfikowała odmienny od tradycyjnego (do którego przyzwyczaili nas Różewicz, Herbert, Miłosz etc.) styl odbioru. Wiersze te, ze względu na nowatorski, pełen odniesień, cytatów, autoaluzji, pętli, neologizmów i obcojęzycznych wtrętów język oraz nieustanne „podcinanie” znaczeń, rozpraszanie ich, niekończącą się grę z czytelnikiem, zyskiwały miano hermetycznych. Próby obcowania z poezją Sosnowskiego kończyły się albo wybuchem krytycznoliterackiej agresji oscylującej wokół zarzutów o „bełkot” czy „szyderstwo”, lub zamieniały się w autorskie popisy interpretacyjne.

Ten „legendarny hermetyzm tej poezji”¹, aura niezrozumiałości skonfrontowana z posądzeniem o puste formy, były impulsem do rozpoczęcia badań nad przekładem tak recepcyjnie skomplikowanej poezji. Skoro przekład presuponuje zrozumienie tekstu, zrozumienie i dogłębną analizę, która nie powinna asekurować się idiosynkratycznością lektury, to nosi na sobie swoje brzemię odpowiedzialności za mediowanie pomiędzy tekstem a rzeszą innych czytelników. Czy można czytelnikom umożliwić własne odczytanie, przekazując mu tekst przekładu, którego oryginału samemu się nie zrozumiało? Czy nawet jeśli ową ewentualną barierę „sensu” (lub jego braku) tłumacz-interpretator pokona, czy materia, w której tak zgrabnie i precyzyjnie, z premedytacją wręcz, rzeźbi poeta, nie okaże się w języku docelowym nazbyt nieprzystająca?

¹ G. Jankowicz, *Rozmowa, czyli rozczarowany most*, w: *Trop w trop*, pod red. G. Jankowicza, Wrocław 2010, s. 5.

Cytaty podkreślające, przywołujące lub konstatujące problem hermetyczności poezji Andrzeja Sosnowskiego można spotkać niemal we wszystkich tekstach jemu poświęconych, dlatego ograniczam się do najświeższego zbiorczego wyrażenia Grzegorza Jankowicza.

Who is not afraid of Andrzej Sosnowski?

Kilkoro śmiałków: m.in. poetów, dziennikarzy, wykładowców, postanowiło zmierzyć się z tym „zadaniem tłumacza” i stanąć w szranki z poetycką twierdzą Andrzeja Sosnowskiego. W pracy tej analizować będę problemy, jakie napotkali śmiałkowie, i które wynikały bezpośrednio z poetyki tego autora, oraz wyniki tychże zmagania. Zanim jednak z krytyczno-translatorską lupą zlustрую przekłady i zagłębię się w interpretacyjną otchłań, chciałabym przedstawić pokrótce (na ile to możliwe) sylwetki tłumaczy oraz dostępny mi materiał przekładowy, który stał się przedmiotem moich badań.

Rod Mengham, tłumacz i poeta, wykłada literaturę angielską w Cambridge, sprawuje również opiekę nad zbiorami sztuki w Jesus College. Jest autorem książek o Charlesie Dickensie, Emily Bront i Henrym Greenie, a także pracy pt. *The Descent of Language* (1993). „Redagował zbiory esejów o współczesnej prozie, przemocy, sztuce awangardowej i prozie lat 40-tych dwudziestego wieku. Mengham jest również redaktorem serii arkuszy poetyckich wydawanych przez Equipage. [...] Współredagował antologię *Vanishing Points: New Modernist Poems* (2005). Własne wiersze zebrał w tomie *Unsung: New and selected Poems*”². Niektóre z nich zostały wydane w przekładzie Tadeusza Pióry i Adama Zdrozdowskiego w dwujęzycznej książce *Rokowania i potyczki* (2007). Wraz z Tadeuszem Piórą i Piotrem Szymorem Rod Mengham zredagował najważniejszy dla tej pracy zbiór pt. *Altered State. The New Polish Poetry*, wydany przez ARC Publications w Todmorden w 2003 roku. Publikacja jest dwujęzyczna i zawiera następujące wiersze: *Trop w trop, Ostatki (11/12 sierpnia 1993), Sezon na Helu, Będę czekać, Piosenka dla Europy, Dzieciom, Zmienia to postać legendarnych rzeczy, Po sezonie*. „Oprócz nowości pozycja ta wabi tytułową ciekawostką – nagłówek woluminu pochodzi z wiersza Andrzeja Sosnowskiego *Zmienia to postać legendarnych rzeczy – The Altered State of Legendary Things*”³ – komentował na łamach Biura Literackiego Kuba Mikurda niedługo po ukazaniu się książki.

Kolejne przekłady ukazały się w amerykańskim czasopiśmie „Aufgabe”, zawierającym nową poezję amerykańską, eseje, uwagi, przeglądy, rozmowy oraz poezję w przekładzie. Każde wydanie zawiera również gościnnie zredagowany wybór poezji spoza Stanów Zjednoczonych przetłumaczony na język angielski⁴. W numerze dziewiątym „Aufgabe” (Featuring Polish poetry & po-

² Informacje dostępne na stronie Górnośląskiego Festiwalu Kultury *Ars Camerae Silesiae Superioris*, z którym Rod Mengham jest zaprzyjaźniony (www.camerae-silesiae.pl/?a=view&id=106 [dostęp: 1.6.2010]).

³ K. Mikurda, *Ach, Sosnowski...*, szkic dostępny w portalu *Przystan*, www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=140&co=txt_0622 (dostęp: 1.6.2010).

⁴ Jak głosi autoprzentacyjny opis czasopisma „Aufgabe” widniejący na jego stronie

etics in translation guest edited by Mark Tardi & an A Tonalist Set guest edited by Laura Moriarty) znalazło się pięć wierszy Sosnowskiego: *Speedometry (Tachymetria)*, *A little tasting (Małe degustacje)*, *Autumn (Jesień)*, *Resume (Życiorys)*, *Summer 1987 (Latem 1987)*. W magazynie „Words Without Borders: The Online Magazine for International Literature” we wrześniu 2005 roku ukazały się dodatkowo dwa wiersze: *On the Hoof (Spacer przed siebie)* oraz *Closer (Chodź)*.

Benjamin Paloff jest redaktorem działu poetyckiego dla „Boston Review” oraz docentem na Wydziale Sławistyki i Literatury Komparatystycznej (Slavic and Comparative Literatures) na Uniwersytecie w Michigan. Przetłumaczył między innymi *Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej i *Tworki* Marka Bieńczyka. Własną poezję publikował w „The New Republic”, „The Paris Review” oraz „A Public Space”⁵. W numerze 3. (Summer 2008) kwartalnika „The Literary Review”, wydawanym przez Fairleigh Dickinson University, pomieszczono następujące utwory w jego przekładzie: *What is poetry (Czym jest poezja)*, *Pomona i Vertumnus*, *Founding of a Certain Colony (Powstanie pewnej kolonii)*, *Founding of a Different Colony (Powstanie innej kolonii)*, *Love as a Catastrophe on the South Seas (Miłość jako katastrofa na Morzach Południowych)*, *Local Traffic (Ruch lokalny)*, *Local Traffic Rules (Zasady ruchu lokalnego)*, *I'll Be Right Back (Zaraz wracam)*, *Poetic Latitude Zero (Szerokość poetycka zero)*, *Morning Edition (Sygnały dnia)*, *Poem for J.S. (Wiersz dla J.S.)*, *Minor Degustations (Małe degustacje)*, *Minor Devastations (Małe dewastacje)*.

Jamie Harmon Ferguson w kwartalniku wydawanym przez Wydział Humanistyki Uniwersytetu w Chicago pt. „Chicago Review” jesienią 2000 roku opublikował przekład trzech wierszy: *Trope for trope (Trop w trop)*, *To Three (Do trzech)*, *Tacheometry (Tachymetria)* oraz krótki esej poświęcony postaci Andrzeja Sosnowskiego, jego pozycji na poetyckiej mapie oraz problemom translatorskim, które napotkał tłumacz, pt. *Whose turn is it anyway?*.

Donald Pirie wykładał język polski na Uniwersytecie w Glasgow w latach 1984-1994 i kontynuował swoje badania nad studiami polonistycznymi jako Honorowy Członek Badaczy Wydziału Literatury i Języków Słowiańskich aż do śmierci w 1997 roku. Promował polską kulturę (literaturę oraz sztukę) – zredagował trzy pozycje książkowe poświęcone tej tematyce. Organizował również cykl spotkań pod wspólnym tytułem *Polish Realities. The Arts in Poland 1980–1989* oraz konferencje poświęcone polskiej literaturze, na które zaprosił m.in. Andrzeja Wajdę, Tadeusza Różewicza oraz Ewę Lip-

internetowej (www.litmuspress.org/aufgabe.html [dostęp: 1.6.2010]).

⁵ Informacje te zawarte zostały we wstępie do przekładu, który oprócz wersji papierowej ukazał się również na stronie internetowej czasopisma „The Literary Review” (theliteraryreview.org/chaps/Sosnowski_Andrzej_51_4.pdf [dostęp: 20.4.2010]).

ską⁶. Jego wkład w dystrybucję polskość na zachodzie uhonorowano tomem pt. *Muza Domowa. A Celebration of Donald Pirie's Contribution to Polish Studies* pod redakcją Rosemary Hunt i Ursuli Phillips, wydaną w Nottingham w 1995 roku. Pośród owych trzech pozycji książkowych promujących sztukę polską znalazł się tom pt. *Young Poets of a New Poland. An Anthology*, wydany przez Forest Books w 1993 roku, w którym Donald Pirie umieścił, oprócz reprezentacji innych poetów polskich, osiem utworów Andrzeja Sosnowskiego: *Summer 1987 (Latem 1987)*, *A Walk Ahead (Spacer przed siebie)*, *Life down on Korea (Życie na Korei)*, *Millenium*, *Autumn (Jesień)*, *What is Poetry? (Czym jest poezja?)*, *An Essay on Clouds (fragment)* [dwustronicowy wycinek z *Eseju o chmurach* – I.O.], *Death of a Formless Person (Śmierć człowieka nieufornowanego)*.

Wiesław Powaga – „wolny tłumacz z języka polskiego, mieszkający w Londynie”⁷ – opublikował swoje przekłady poezji Andrzeja Sosnowskiego w zbiorze *Carnivorous Boy. Carnivorous Bird. Poetry from Poland*, w wyborze Marcina Barana, pod redakcją Anny Skucińskiej i Elżbiety Wójcik-Leese, wydanym przez Zephyr Press w Brooklinie w 2004 roku. Wiersze wyeksponowane zostały w obu językach: *Establishing a Colony (Powstanie pewnej kolonii)*, *Establishing Another Colony (Powstanie innej kolonii)*, *Season in Hel (Sezon na Helu)* oraz *Life on the Korea (Życie na Korei)* i *What is Poetry (Czym jest poezja)* przekłożone wspólnie z Charlesem Boyle.

Gerhard Gnauck – jak czytamy na łamach „Tygodnika Powszechnego” – „jest warszawskim korespondentem dziennika „Die Welt”, zajmuje się Polską, Ukrainą i krajami bałtyckimi (m.in. w latach 2004–2005 relacjonował przebieg ukraińskiej Pomarańczowej Rewolucji). Od kilkunastu lat mieszka w Polsce”⁸. Gerhard Gnauck przedrukował swoje przekłady w 5. numerze czasopiśmie literackiego „Akzente” (Oktober 2008), wydawanym przez Michaela Krügera dla wydawnictwa Hanser. Znalazły się tu wiersze: *Komm (Chodź)*, *Und nichts wird heute mehr (I dziś już nic nie)*, *Gedicht (Trackless)*, *Auf den Fersen (Trop w trop)*, *Lebenslauf (Życiorys)*, *Glosse (Glosa)* oraz *Bitte widersprich nicht (Proszę, nie zaprzeczaj)*. Zbiór ten został wyodrębniony osobnym tytułem-cytatem „Das Gedicht verliert sein Gedächtnis” (pierwsza linijka z *Wiersza (trackless)*).

⁶ Por. www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/DPCONFER.htm (dostęp: 1.6.2010). Jest to krótka notka sporządzona na potrzeby konferencji, która odbyła się ku pamięci Donalda Pirie.

⁷ Aż jedno zdanie tej treści na temat tłumacza można przeczytać we wstępie do książki *The Oxford Guide to contemporary world literature*, pod red. J. Sturrocka, Oxford 1996.

⁸ G. Gnauck, *Między Berlinem a Moskwą*, tygodnik.onet.pl/31,0,47374,miedzy_berlinem_imoskwa,artykul.html (dostęp: 1.6.2010). Informacje pochodzą z zawartego pod artykułem biogramu.

Przekład kilku wierszy Andrzeja Sosnowskiego na język niemiecki można również znaleźć w dwujęzycznej antologii pt. *Polska poezja po przełomie. Pokolenie '89 / Polnische Poesie nach der Wende. Generation '89* pod redakcją Roberta Hodela, wydanej przez Uniwersytet w Hamburgu w 2008 roku. Zamieszczono tu wiersze *Oddech zamknięty*, *Wiersz (trackless)*, *Czas i pieniądz*, *Tempo życia* i „*Nowa kariera w nowym mieście*” w tłumaczeniu **Ireny Raburskiej**, na której temat niestety nie udało mi się zebrać żadnych potwierdzonych informacji.

Podsumowując, w przekładzie opublikowano 9 wierszy z debiutanckiego tomu *Życie na Korei*, po 12 wierszy z *Sezonu na Helu* i ze *Stancji*, po 2 utwory z *Konwoju*. *Opery*, *Zoomu* oraz *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* oraz jeden wiersz pochodzący z tomu *Taxi*. Niezależnie zatem od czasu, w jakim dokonuje się przekładu (a więc aspekt historycznego wykluczenia nie gra tu większej roli) największym zainteresowaniem translatorskim cieszą się trzy pierwsze książki Andrzeja Sosnowskiego. Czy są bardziej na przekład podatne? Czy bliższe zagranicznym czytelnikom? Czy wiersze Sosnowskiego w ogóle są przetłumaczalne? Co nastęrcza największych problemów, jakie immamentne cechy tej poetyki stawiają przed tłumaczem największe wyzwania?

Grząski grunt gry – próba definicji

Definicja „gry językowej” nastęrcza podobnych trudności, co metafora. Często pojęcie to używane jest synonimicznie wobec gry słów⁹, na przykład w dyskursie marketingowym, gdzie oznacza językową atrakcyjność reklamy, ciekawe połączenia słów, modyfikacje. Czymże jest jednak gra językowa? Pojęcie to zostało spopularyzowane przez niemieckiego filozofa Ludwiga Wittgensteina i dzięki jego pracy *Philosophische Untersuchungen* weszło do dyskursu filozoficznego (a nie lingwistycznego). W jego rozumieniu gra językowa to:

kompletny system ludzkiej komunikacji:

- złożony z języka i czynności, w które jest wpleciony;
- polegający na powtarzających się w czasie aktach grania;

⁹ Takie potoczne rozumienie pojawia się nawet w szkołach – jeden z uczniów otrzymał następujący temat prezentacji maturalnej z języka polskiego: „Gra językowa w sloganach reklamowych. Omów zagadnienie, odwołując się do wybranych przykładów”. W tym wypadku jednak również przedmiotem badań miały być „odchylenia” językowe.

- przedstawiający sposób, w jaki form języka rzeczywistość używa się w życiu¹⁰.

A zatem pojęcie to ściśle odwołuje się, jeśli użyć w tym celu dychotomii de Saussure'a, do *parole*, czyli 'słowa, mowy', i oznacza faktyczne używanie języka, a nie jego systemową potencjalność. Język – jako czynność jego stosowania – to gra. W podobny sposób grę językową definiuje m.in. Heidegger, a także Rorty, pisząc np. o Derridzie, iż ten „stara się stworzyć samego siebie, tworząc własną grę językową [...]. Usiłuje rozpocząć grę, która rozbija dystrykcje racjonalne-irracjonalne”¹¹. Zatem gra językowa jest tutaj osobistym, czasem pewnie idiosynkratycznym, sposobem użytkowania języka, tworzeniem lub kwestionowaniem własnego słownika, komunikowania za pomocą języka. Idąc tym tropem, można by stwierdzić, że dany (świadomy) idiom autora jest jego własną grą językową. W tym sensie jednak byłby to termin zbyt ogólny dla założeń tego tekstu, mającego zbadać poszczególne problemy translatorskie.

Kolejnym, tu i ówdzie pojawiającym się określeniem, które wykorzystuje się do opisu językowych modyfikacji, jest gra słów¹², tzw. *Wortspiel*. Gra słów to według Aleksandry Okopień-Sławińskiej:

wykorzystanie brzmieniowego podobieństwa między słowami do uwydatnienia ich znaczeń i wieloznaczności, wzajemnych pokrewieństw, podobieństw i kontrastów. Gra słów bywa realizowana na wiele sposobów. Najważniejszym z nich jest kalambur, inne to np. amfibologia, anagram, antymetabola, diafora, figura etymologiczna, figura pseudo-etymologiczna, kontaminacja, metagram, paragram, parechesis, paronomazja, poliptoton i pewne odmiany powtórzenia¹³.

Jerzy Ziomek natomiast w swojej *Retoryce opisowej* pojęcie gry słów wprowadza kilkakrotnie do opisu niektórych z wymienionych przez Okopień-Sławińską środków, wszystkie one zawierają się jednak w rozdziale *Figury słów*. W tym rozumieniu gra słów nie mogłaby się zatem odnosić do ironii (która zaliczana jest do „Figur myśli”), do ironicznej wieloznaczności. A ta

¹⁰ M. Wołos, *Koncepcja „gry językowej” Wittgenstena w świetle badań współczesnego językoznawstwa*, Kraków 2002, s. 42.

¹¹ R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, tłum. W.J. Pomowski, Warszawa 2009, s. 207.

¹² Na problem wytyczenia granicy pomiędzy grą językową a grą słów zwrócił uwagę m.in. T. Szczerbowski, *Gry językowe w przekładach Ulissea*, w: *Między oryginałem a przekładem III. Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, pod red. M. Filipowicz-Rudek i in., Kraków 1998, s. 253 i n.

¹³ *Podręczny słownik terminów literackich*, pod red. M. Głowińskiego i in., Warszawa 2000, s. 104.

przecież dotyczy również słów, ich wieloznacznej tkanki świadomie wyeksponowanej przez odpowiednie – słów – użycie. Definicja i typologia, zarówno Okopień-Sławińskiej, jak i Ziomka, wklajając się w myślenie o retoryce w kategoriach arystotelesowskich, wpada w pułapkę podziałów na tropy i figury, czym zaciemnia ewentualną istotę gry słów. Ważkie dla poetyki Sosnowskiego (o czym za chwilę) są zarówno modyfikacje frazeologizmów, odpowiednie zestawienia słów, nietypowe łączliwości czy bujniejsza niż system przewiduje walencja czasowników, ale także ironia. Wszystkie te zabiegi odnoszą się do operacji na języku, do nieustannego wypróbowywania jego potencjalnej produktywności, dlatego posłużę się do ich opisu wspólnym terminem „chwytu językowego”.

Pojęcie „chwytu” zawdzięczamy rosyjskim formalistom. Wiktor Szklowski tak pisał o celu sztuki jako takiej:

środkiem sztuki jest chwyt „udziwniania” rzeczy oraz chwyt formy utrudnionej, zwiększającej trudności i czas percepcji, ponieważ proces percepcyjny w sztuce stanowi wartość samą w sobie, powinien być więc przedłużony [...] ¹⁴

Ów chwyt zasadzał się oczywiście na odpowiednim operowaniu językiem, jak np. u Tołstoja na mówieniu o danych zjawiskach nie wprost, a na zasadzie pewnych paraleli (np. przy opisie genitaliów), lub też opisywaniu zjawisk znanych, tak jakby narrator zetknął się z nimi po raz pierwszy, co wyodrębniło np. okrucieństwo i bezsensowność popularnej wówczas chłosty ¹⁵. Jednak formalisci skupiali się przede wszystkim na efekcie, na funkcji poetyckiej takiego chwytu, odnosząc się (niczym dzisiejsi kognitywiści!) do obrazowania wyrażeń, a nie jedynie do ich językowej konstrukcji. Stąd też pojęcie „chwytu” czy „chwytu udziwnienia” jest pojęciem nadrzędnym, obejmującym zarówno udziwnienia w formie, jak i treści, graficzne i językowe, prowadzące do „udziwnienia” obrazu. Edward Balcerzan, idąc tym tropem, wyodrębnił w przekładzie „chwyt graficzny” i „chwyt językowy”. Ten ostatni egzemplifikuje fragmentem wiersza Wisławy Szymborskiej, podkreślając wieloznaczność i ironiczny charakter wyrażenia „padła odpowiedź” ¹⁶. Zatem „chwyt językowy” scala w sobie zarówno dawne figury słów (celowe zestawienie słów ze względu na ich „materialne” cechy), figury myśli (ironia) oraz tropy (frazeologizm jest przecież utartą metaforą).

¹⁴ W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2: *Od formalizmu do strukturalizmu*, wybór i oprac. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 17.

¹⁵ Por. *ibidem*.

¹⁶ Chodzi o fragment utworu *Niektórzy lubią poezję*: „Poezja – tylko co to takiego poezja. / Niejedna chwiejna odpowiedź / na to pytanie już padła”. Por. E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako wojna światów*, Poznań 2009, s. 90.

Te terminologiczne rozterki przywołuję w kontekście Andrzeja Sosnowskiego nie bez kozery – język jego poezji jest z jednej strony najczęściej opisywaną składową tej poetyki, z drugiej zaś nierzadko autorzy esejów czy recenzji wpadają w pojęciową pułapkę i braknie im terminologicznej precyzji. Mieczysław Orski w swoim artykule odważnie postawił tezę o obecności filozofii Wittgensteina u autora *Stancji*:

To granice języka zakreślają tu ramy naszego światobrazu i wytyczają drogi poznawcze umysłu poszukującego [...]. Podobnie jak celem filozofii staje się znajdujący swój wyraz w języku dyskurs, tak poeta może tylko wzbogacać, doskonalić, uelastyczniać funkcje języka; w „grach językowych” (termin Wittgensteina) może i powinien szukać swego ontycznego potwierdzenia i jedynej kreacyjnej szansy¹⁷.

Orski dał się uwieść pojemności stwierdzenia „gry językowe” i wtłoczył w nie całą odmienność i nieprzewidywalność języka poety. W kontekście autora *Życia na Korei* zgrzyta jednak filozoficzna maksyma Wittgensteina, który twierdził, że język nie tylko konstytuuje nasze myślenie, ale tym samym je ogranicza. Sosnowski niestrudzenie dowodzi natomiast czytelnikowi, że język jest wielkością niemal nieograniczoną, o potencjale wykorzystywanym dotychczas w zbyt niewielkim stopniu. A więc to raczej niesłychane możliwości języka otwierają nowe horyzonty percepcji. Ten negatywny niegdyś wydzźwięk konstatacji „Granice mojego języka są granicami mojego świata” (dziś, jak już wiemy, nazbyt apodyktycznej) poeta bierze więc za dobrą monetę. Karol Maliszewski wspomina o „Rousselowskim paradygmacie pozaempirycznych gier językowych”, by za chwilę skonstatować obecność „wielopiętrowych gier frazeologicznych”¹⁸. Pojęcie gier pojawia się zatem w kontekście języka tej poezji wielokrotnie i w różnej formie. Mariusz Maciejewski określa lingwistyczną ekwilibrystykę Andrzeja Sosnowskiego jako „gry słów”, polegają one jednak nie na stosowaniu retorycznych środków stylistycznych, lecz na „uprowadzaniu słów”¹⁹, na „rozpuszczaniu” sensu w tychże grach, jest to zatem gra pomiędzy iluzją znaczenia a jej utratą w wyniku nagromadzenia i bezpośredniego sąsiedztwa semantycznie odległych elementów: „Słowa 'gubią' znaczenia słownikowe, wymykają się odbiorcy, wydaje się, że mowa poetycka zamienia się w bełkot”²⁰. Wspomniany już Karol Maliszewski grą słów nazywa natomiast w duchu tradycyjnej retoryki chwyt: „linia zaciekłego oporu”²¹.

¹⁷ M. Orski, „Ja” w pokoju z widokiem czyli o nowej poezji polskiej, „Odra” 1994, nr 10, s. 61.

¹⁸ K. Maliszewski, *Precyzja chaosu*, „Nowy Nurt” 1995, nr 21, s. 5.

¹⁹ M. Maciejewski, *Sytuacje języka, sytuacje podmiotu – o twórczości A. Sosnowskiego*, w: *Śladami człowieka książkowego*, pod red. T. Mizerkiewicza, Poznań 1997, s. 104.

²⁰ *Ibidem*, s. 103.

²¹ K. Maliszewski, *Precyzja chaosu*, s. 6.

Wreszcie Jarosław Klejnocki konstatuje, iż poezja autora *Sezonu na Helu* jest skupiona na sobie i na akcie jej percepcji²². I ta ostatnia właściwość – manipulacja (wydłużanie) aktu percepcji przybliży ostatecznie do formalistycznego „chwytu”, tym bardziej że w kontekście języka poety pojęcie to pojawia się w eseju Jacka Gutorowa, który pisze, iż „wracamy tu do, tak ulubionego przez Sosnowskiego, chwytu polegającego na puszczeniu języka na cztery wiatry i nieskończonej gry znaczeń”²³.

Język poezji Andrzeja Sosnowskiego najczęściej dominuje jako temat w tekstach poświęconych jego poezji, i staje się głównym ich aktorem. Świadomie piszę „aktorem”, a nie „przedmiotem”, ponieważ jest on nad wyraz często personifikowany, przypisuje mu się moc, intencję, siłę („Język stanowi matnię, groźną dzięki swojej pozornej oczywistości”²⁴) i tym podobne ludzkie cechy, rzadko kiedy natomiast poddawany jest solidnej analizie. Pojawiały się tu i ówdzie nieśmiałe tezy, jak np.:

Sosnowski kształtuje [...] niezwykle rozległą frazę, która przypomina self-winding mechanizm, wykluwający z siebie kolejne linijki na zasadzie homonimicznych gier i kontekstualnych skojarzeń”²⁵.

czy

Andrzej Sosnowski jeździ inaczej na naszych ‘twardych’ przekonaniach, nawykach zakorzenionych w języku zdradzając przy tym także i swoje własne w nie uwikłanie”²⁶.

Intuicja czytelnicza zatem zmierza w stronę frazeologizmów, gry z konwencją i banałem, homonimią. Ale na czym dokładnie polegają owe „gry słów”, odmiennosc, potencjalność, inwencja? W recenzjach czy esejach, jeśli omawiana jest metaforyka, to jedynie na poziomie frapującego obrazowania, a nie jej językowych elementów składowych, jak gdyby jedynym celem akrobatyki językowej było zaciemnienie i zawołowanie ukrytego sensu. Maciejewski, pisząc o utracie znaczeń, dodaje za chwilę, iż jest to utrata pozorna, „bowiem w niezrozumiałych zdaniach ukrywa się dający się odczytać sens”²⁷. A przecież – jak pisze Piotr Śliwiński – „nie wiadomo, mówiąc po prostu, co komunikują, czy niosą jakieś (jakie?) przesłania, a nawet, czy to na pewno wiersze

²² Por. Mariusz Maciejewski, *Sytuacje języka...*, *op.cit.*, s. 104.

²³ J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 r.*, Wrocław 2003, s. 181.

²⁴ J. Orska, *Rozhuścić mysz*, „*Twórczość*” 2003, nr 7/8, s. 118.

²⁵ T. Szewczyk, *Wieńcowiny*, „*Twórczość*” 2007, nr 9, s. 82.

²⁶ J. Orska, *Rozhuścić mysz*, s. 118.

²⁷ M. Maciejewski, *Sytuacje języka*, s. 103.

w znaczeniu ogólnie przyjętym”²⁸. Sosnowski zadania nie ułatwia, gdy dowcipnie cytuje słowa Janusza Rudnickiego, w których stwierdził, że „jak się chce coś przekazać, to należy wybrać się na pocztę”²⁹. Dlatego zamiast mnożyć kolejne interpretacyjne metafory, chciałabym się przyjrzeć mechanizmom językowym, które składają się na owe „chwyty”.

Zasługujących na czytelniczną uwagę chwytów językowych jest tu wiele; należą do nich np.:

- 1) Solecyzmy (na poziomie łączliwości semantycznej) otwierające nowe przestrzenie metafor, np. w *Sezonie na Helu*: „zasypiając czas / lekką stopą zasypany w piasku” czy „niekiedy istotnie zdarzamy się czasowi”. Czasownik „zasypiać” nie rządzi żadnym obiektem, jest czasownikiem jednoargumentowym, nie można *zasypiać kogoś. W wierszu *Sezon na Helu*, pełnym zarówno piasku, plaży, jak i snów i marzeń, taka kontaminacja „zasypiać” i „zasypać” idealnie łączy nadmorską scenerię z onirycznością czasu. Natomiast „zdarzanie się” ze względu na swoje znaczenie – całkowitą przypadkowość, absolutnie wykluczającą jakąkolwiek podmiotowość myślącą i decydującą – nie jest czynnością przypisywaną ludziom, dlatego też zwyczajowo czasownik ten nie występuje w pierwszej i drugiej osobie (w tym jednym wierszu mamy pogwałcenie obu form „istotnie zdarzamy się czasowi” oraz „przydarzasz się słońcu, kiedy indziej chmurom”). Jednak systemowo formy te są możliwe. I tę gramatyczną potencjalność wykorzystał poeta, osiągając tym samym efekt ironicznego lustra, który podważa dotychczasowy porządek rzeczy – to nie czas nam, lecz my czasowi stajemy na drodze, przydarzamy się niespodziewanie, podobnie z chmurami, słońcem, które znajdują się pod panowaniem człowieka. Opozycja natura – kultura zostaje zniesiona.
- 2) Zeugma, np. „ubrani tak samo na randkę, chandrę i do pracy” (wciąż ten sam wiersz!). To na pierwszy rzut oka niewinna i zupełnie poprawna konstrukcja ilustrująca impet uczucia dwojga ludzi, którzy zapatrzeni w siebie ignorują kulturowe kategorie dnia. Bliższa obserwacja ujawni, iż chandra, a więc niezamierzony stan apatii, często pojawiający się samoistnie i bez wytłumaczalnej przyczyny, staje się tu – wprowadzie przez podmiot zignorowaną – ale jednak sytuacją przewidywalną, planowaną, na którą można (należałoby?) przewidzieć osobny strój.

²⁸ P. Śliwiński, *Język i śmierć*, w: P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998*, Kraków 1999, s. 307.

²⁹ *Ta karczma „Zoom” się nazywa. Rozmowa Jacka Gutorowa z Andrzejem Sosnowskim*, w: *Trop w trop*, pod red. G. Jankowicza, Wrocław 2010, s. 60.

- 3) Pojedynczo reprezentowane, zupełnie autorskie chwytły, wymykające się jednoznaczny kategoriom, np. „wkładając wieczorem / ironiczny uśmiech jak dwurzędowy garnitur” z wiersza *Jesień*. Może to być przetransformowana do porównania zeugma bazująca na pozornej kolokacji „wkładać” i „uśmiech” („Włożył wieczorem dwurzędowy garnitur i uśmiech”) lub też odwrócone porównanie – element metaforyczny znalazł się na pierwszym miejscu porównywany do elementu o jednoznacznej denotacji.

Niezależnie od nazewnictwa i klasyfikacji ten i inne im podobne przypadki, składające się na wyjątkowość poetyki Sosnowskiego, świadczą o nieustannym wypróbowywaniu, sprawdzaniu potencjału polszczyzny i jako takie stanowią osobliwe problemy translatorskie. Chciałabym tutaj wyróżnić jednak przede wszystkim te zjawiska, które pojawiają się w sposób paradygmatyczny: nagromadzenie frazeologizmów (idiomów), ich modyfikacje, rekontekstualizacje oraz homonimy. Trzeba jednak zaznaczyć, że taka poetyka polegająca na wielogłosie wewnątrz polszczyzny, na aktywizacji wieloznaczności potencjalnej, systemowej, szczególnie upodobanie do utartych wyrażen i zwrotów, zleksykalizowanych metafor ulega zmianie w trzech ostatnich tomach poetyckich: *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, *Po tęczy* oraz *Poems*. Tutaj wieloznaczność jest interlingwalna, otwiera skojarzeniowe pomosty pomiędzy różnymi językami etnicznymi (polski, niemiecki, angielski, łacina etc.) lub branżowymi – język potoczny, język muzyki, komputerowy etc. Długie zdanie, które dawało możliwości frazeologicznej ekwilibrystyki, zostaje zastąpione samplami, elipsami, wyliczankami, większość wierszy staje się askładniowa, niektóre (jak np. w *Po tęczy*) wymykają się nawet linearnemu, horyzontalnemu sposobowi lektury. Tomy te są raczej zapisem głosów Internetu, metropolii. *Po tęczy* dodatkowo jest już samo w sobie językową hybrydą „na babilońskich numerach”, stąd też przekładanie jej na jeden z języków w niej użytych przysparza dodatkowego problemu ponownego wyeksponowania jego obcości.

Z podobnymi trudnościami borykali się tłumacze m.in. dzieł Jamesa Joyce’a. W *Finnegans Wake* pojawia się np. kilkakrotnie przez Sosnowskiego wykorzystana interlingwalna homonimia wyrazu „war”, które może oznaczać zarówno wojnę, czas przeszły, prawdziwość (zapis fonetyczny), o czym pisali Derrida i Sławek³⁰, jak i staropolski rzeczownik kulinarny. Takich chwytów (również „wir/wir”, „brandy/brände”, „mihi i tibi”) będących swoistym translatorskim wyzwaniem jest w tym tomie więcej.

³⁰ T. Sławek, *ORT/WORT. Nomadyzm jako strategia translacji (Jak tłumaczyć to, co nieprzetłumaczalne)*, w: *Przekład artystyczny*, t. 5: *Strategie translatorskie*, pod red. P. Fausta, Katowice 1993, s. 14.

Ze względu jednak na dostępny materiał – opublikowane dotychczas przekłady pomijają ostatnie trzy tytuły – zajmę się analizą ironicznych dwuznaczności bazujących na modyfikacji frazeologizmów i intralingwalnej homonimii, a więc chwytów w nich przeważających.

Modyfikacja frazeologiczna a ironia języka

Frazeologizm to inaczej stały związek (przy czym owa stałość dopuszcza wymiennosc elementów składowych), który powstał z luźnego (niegdys) połączenia przynajmniej dwu elementów językowych, najczęściej metaforycznego, które z czasem straciło swoją semantyczną przeźroczystość, tzn. jego znaczenia nie da się wyprowadzić poprzez zsumowanie znaczeń jego elementów. Owo połączenie mogło być obiegowym (a więc wspólnym, bez autora) określeniem danego zjawiska lub też wynikać z wypowiedzi konkretnej osoby w jednorazowej sytuacji. „Frazeologizm jest więc dzieckiem intertekstualności”³¹ – konstatuje Elżbieta Tabakowska. Andrzej Sosnowski przekonująco egzemplifikuje tę tezę w momencie, kiedy dany frazeologizm jest również odniesieniem do znanej nazwy, tytułu czy cytatu z innego tekstu lub piosenki.

Frazeologizmy – według Greciano – mają trzy konstytutywne dla nich cechy: polileksykalność, idiomatyczność i utrwalenie (*Fixiertheit*)³². Pierwsza oznacza konieczność występowania przynajmniej dwu słów (choć w przypadku niemieckich złożzeń jest to cecha podawana w wątpliwość). Druga to stopień oderwania się słów od rzeczy, tzn. jeśli całościowe znaczenie frazeologizmu nie jest sumą poszczególnych znaczeń jego części składowych, wówczas mamy do czynienia z tzw. pełną (całkowitą) idiomatycznością (np. „mieć duszę na ramieniu” – bać się, obawiać). Owa idiomatyczność wyklucza jednak wyrażenia całkowicie utarte, zakorzenione w języku, frazesy pozbawione metaforyki. Ponieważ to właśnie stopień utrwalenia (frekwencja), a nie metaforyczny charakter danego wyrażenia, będzie decydował o zaliczeniu go do kategorii przytaczanych przeze mnie „frazeologizmów”, znajdują się wśród analizowanych przykładów nie tylko słownikowe związki frazeologiczne, ale i utarte zwroty, powiedzenia czy przysłowia.

Poetyka autora *Dożynek* przekonuje o potencjale semantycznym tak rozumianych „frazeologizmów”, jak i – jednocześnie – o całkowitej redukcji ich znaczenia w codziennym słowotoku skonstruowanym właściwie wyłącznie z wyrażen-klocków. Sosnowski w swojej poezji z jednej strony szafuje bowiem

³¹ E. Tabakowska, *O przekładzie na przykładzie*, Kraków 2008, s. 169.

³² G. Gréciano, *Zur Semantik der deutschen Idiomatik*, „Zeitschrift für Germanistische Linguistik” 1982, nr 10, s. 296.

utartymi zwrotami, wyrażeniami, z drugiej zaś zachowuje się niczym Rortiańska ironistka³³ – podważa słowniki finalne, przy czym jej (jego) obiektem nie są mocne kategorie, takie jak „prawda”, „dobro”, „wiedza” etc. Słownikiem, który sam się dekonstruuje, jest tu zbiór frazeologizmów, a często wręcz frazesów właśnie³⁴. Poddane pewnym modyfikacjom lub zestawione w odpowiednim towarzystwie nagle powracają do swego początku – i odzyskują zatartą przeźroczystość semantyczną, stają się dosłowne. Jednak nie jest to ruch jednostronny i ostateczny – cechuje go ironia wynikająca z napięcia pomiędzy znaczeniem literalnym a metaforycznym (frazologicznym), lub też, jak się okaże, pomiędzy wieloma możliwymi interpretacjami metaforycznymi. Niczym w pytaniu retorycznym de Mana – istotą nie jest jednak wyłącznie dopuszczalna możliwość wielu znaczeń, ale owa nierozstrzygalność, niemożliwość gramatycznego (a więc systemowego wobec języka) opowiedzenia się po jednej ze stron³⁵, „płodny stan nierozstrzygalności”³⁶. Ta de Manowska ironia, namiętność „odchylenia, które zachodzi między dosłownym a przenośnym znaczeniem”³⁷, pojawia się zarówno w kontekście frazeologizmów, jak i homonimów, przy czym zarówno wyrażenia idiomatyczne, jak i słownikowo homonimiczne emanują swoją wieloznacznością dopiero za sprawą odpowiedniego wmanewrowania ich w kontekst oraz zestawienia z innymi słowami czy wyrażeniami. I na tym polega właśnie geniusz owych „chwytów językowych” Andrzeja Sosnowskiego. „Ile w tym jest ironii i gry, a ile rzeczywistej pasji?”³⁸ – zapytuje Jacek Gutorow. Błąd – ironia i gra, czy może gra ironią są tutaj rzeczywistą pasją. On „powtarza, mobilizuje i babelizuje asymptotyczną całość tego, co dwu-znaczne”³⁹ – te słowa, którymi Derrida pisał o Joysie, z powodzeniem skierować można również w stronę autora *Sezonu na Helu*.

Przekład związków frazeologicznych przysparza najlepszym nawet tłumaczom swoistych problemów ze względu na różnice systemowe i kulturowe danych języków. Szczególnym wyzwaniem jest natomiast przekład tzw. kreatywnie użytych frazeologizmów w przypadku ich modyfikacji lub „symbiozy

³³ R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, s. 210.

³⁴ Tabakowska odróżnia „frazelogizm” od „frazesu”. Ten pierwszy ma nieść jeszcze jakieś znaczenie, ten ostatni jest natomiast już tylko zbitką dźwięków, do których przyzwyczało się ucho użytkowników danego języka. W kontekście poetyki Sosnowskiego takie rozróżnienie jest chyba jednak zbyt mocne. Por. E. Tabakowska, *O przekładzie na przykładzie*, s. 169.

³⁵ Por. P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 21.

³⁶ J. Orska, *Rozhuścić mysz*, s. 118.

³⁷ P. de Man, *Pojęcie ironii*, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 9. Co ciekawe i pewnie nie bez znaczenia, tekst ten przetłumaczył właśnie Andrzej Sosnowski.

³⁸ J. Gutorow, *Niepodległość głosu*, *op.cit.*, s. 182.

³⁹ T. Sławek, *ORT/WORT. Nomadyzm jako strategia*, s. 16.

idiomu z kontekstem”⁴⁰. Danuta Buttler wyróżnia trzy główne rodzaje modyfikacji frazeologizmów:

- 1) defrazeologizacja;
- 2) kontaminacja;
- 3) elipsa frazeologiczna⁴¹.

Ta pierwsza oznacza „użycie stałego, skostniałego związku jako doraźnego połączenia wyrazowego”⁴² (np. „znajdziesz punkt i z punktu zdejmiesz przyrodę / ze stanowiska”), drugi sposób modyfikacji jest paralelny wobec zabaw słowotwórczych, gdzie kontaminacja oznacza zlepianie dwu (lub więcej) słów za sprawą wspólnego rdzenia, jego części, przyrostka, przedrostka etc., polega za tym na złączeniu frazeologizmów (lub ich części) w jeden lub też na poszerzeniu danego związku frazeologicznego o dodatkowe elementy, które zmieniają lub zakłócają jego treść (np. „co ma wisieć nie spadnie / ale może kiedyś utonąć”)⁴³. Trzeci wariant modyfikacji opiera się na redukcji istotnego członu danego wyrażenia (np. „stajemy w obliczu, sir”). Wszystkie te chwytły zasadają się zatem na tzw. zasadzie „zawiedzionego oczekiwania”, co oznacza, że rozpoznawszy w danym tekście znany związek frazeologiczny spodziewamy się jego uzusowej postaci, która oczywiście odbiega od tej zmodyfikowanej. W przywoływanych tu przykładach, których poezja Andrzeja Sosnowskiego dostarcza w sporych ilościach, okazuje się, że owa dekonstruująca ironia opierająca się na zasugerowaniu możliwości defrazeologizacji cechuje wszystkie z tych wyrafinowanych form zmodyfikowania utartych zwrotów. Językowa ekwilibrystyka jest tu więc narzędziem ironii, figurą nieustannej niepewności wobec ostateczności znaczenia, posłańcem systemu języka, który manifestuje swoją nieskończoną potencjalność. Ta potencjalność objawia się również za pomocą wtórnej polisemii i homonimii, która polega na takim zestawieniu słów, aby dany wyraz-podstawa otrzymał „znaczenie niejako przewidziane w systemie, potencjalne, ale nie mające charakteru ustabilizowanego”⁴⁴. Np. w wierszu *Glossa* pojawia się wers „Szczęść Boże. Nie można się nie krzyżować”. Wyrażenie „krzyżować się” ma według *Słownika języka polskiego* dwa znaczenia:

⁴⁰ E. Łabno-Fałęcka, *Translation der Phraseologie*, Frankfurt am Main 1995, s. 142.

⁴¹ D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1974, s. 144.

⁴² *Ibidem*, s. 144.

⁴³ W przypadku poetyki Andrzeja Sosnowskiego kontaminacja nierzadko okazuje się amplifikacją i na odwrót, dlatego pozwałam sobie na umieszczenie ich w jednej kategorii, która zgodnie z klasyfikacją Stanisława Bąby nazywa się innowacjami modyfikującymi (odpowiednio: kontaminującą lub rozwijającą). Por. S. Bąba, *Innowacje frazeologiczne współczesnej polszczyzny*, Poznań 1989.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 195.

1. być ułożonym na krzyż, przebiegać prostopadle do siebie, rozchodzić się na różne strony z jednego punktu;
2. łączyć się, być krzyżowanym⁴⁵.

Można by je ewentualnie uzupełnić jeszcze o znaczenie kolokwialne „wchodzić sobie w drogę, spotykać” w znaczeniu „nasze drogi się krzyżują”. A więc, z jednej strony, znaczenie obejmuje stosunki międzyludzkie lub międzygatunkowe, lub też metaforę przestrzenną, oznaczające ułożenie danych przedmiotów/ludzi na krzyż. Jednak poprzez wprowadzenie do tego wersu (i całego utworu za sprawą tytułu – *Glossa*⁴⁶, który przywodzi na myśl komentarze biblijne) metaforyki teologicznej, czytelnik aktualizuje dodatkowe znaczenie czasownika w jego formie niezwrotnej, a więc „zadawać komuś śmierć przez ukrzyżowanie”. Owo „się” sprawia, że sędzią i katem samego siebie jest podmiot zbiorowy. Nie można zatem się nie spotykać, wchodzić sobie w drogę, nie spółkować, ale i się ukrzyżować, samobiczować.

Taki chwyt językowy może być przekładalny w zasadzie tylko w niewielu przypadkach wewnątrz blisko spokrewnionej grupy językowej, jeśli dane słowo ma podobnie wieloznaczny rdzeń:

Grüß Gott. Man muss sich einfach kreuzen, kreuzigen

W tym konkretnym przypadku niemiecki tłumacz Gerhard Gnauck zrezygnował z ironicznego napięcia wieloznaczności i postanowił, interpretacyjnie ułatwiając, ale i ocalając oba znaczenia, podać dwa, na szczęście dobrze aliterujące się czasowniki – „kreuzen” (‘krzyżować się’), „kreuzigen” (‘ukrzyżować’). Ominięta została również przewrotna konstrukcja negacyjna – „Nie można się nie” i zastąpiona bezosobowym imperatywem „trzeba się”, ponieważ język niemiecki, podobnie jak angielszczyzna, nie zna zasady podwójnej gramatycznej negacji.

Innym ciekawym przypadkiem ironicznie nierozstrzygniętej wieloznaczności jest koincydencja deklinacyjna wywołana brakiem interpunkcji i oparta na tożsamości dopełniacza w funkcji złożonego dopełnienia. Co ważne, ta wieloznaczność została nie tyle stracona, co wręcz wyeksponowana (uświadomiona) dopiero w przekładzie. W *Wierszu (Trackless)* czytamy:

⁴⁵ *Słownik języka polskiego*, pod red. M. Szymczaka, Warszawa 1992.

⁴⁶ Ale też sam tytuł egzemplifikuje chwyt wieloznaczności: „Tytuł wiersza *Glossa* ma w sobie zarówno stratę słowa »loss«, jak i powagę »losu«. Jaki jest związek między losem i stratą? Czyżby strata była naszym losem? Coś jakbyśmy byli spisani na straty? Można zgadywać. Można. Sam wiersz jednak przypomina, że tak »los«jak i »loss«wywodzą się z tytułu, z trzeciego słowa, ze słowa »glossa«”. Cyt. za: J. Fiedorczyk, „*Powiedzieć to inaczej niż tak i niż nie,*” czyli jak mówić po końcu świata? – parę pytań pomiędzy wierszami księżek Sosnowskiego, www.biuro-literackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=txt_0783 (dostęp: 1.6.2010).

Nie ma wiersza pamięci siostry ani domu

Irena Raburska przełożyła ten wers jako jedną monstrualną konstrukcję dopełniaczową:

Es gibt weder ein Gedicht zum Gedenken der Schwester noch ein Haus,

czyli coś na kształt „siostry pamięci żałobnego rapsodu”. I dopiero ten chybiony przekład uświadamia, że ta fraza z gramatycznego punktu widzenia istotnie tak może zostać odczytana. Ponieważ jednak w całym wierszu powracają te kategorie: wiersz, pamięć, siostra oraz dom, ostatni wers pointuje tę melancholijną opowieść o bezdrożach bezścieżkowego (bezdzwiękowego?) – „trackless” – wiersza taką właśnie wyliczanką o charakterze negacji. A jednak zgodnie z ową nieuniknioną i nieusuwalną ironią literalne odczytanie zostaje w odwodzie, nie dając się ostatecznie wykreślić z rejestru potencjalności.

Podobne zjawisko koincydencji przypadku pojawia się w wierszu *Ruch lokalny*: „byłem chory i jeździłem metrem / jak rtęć w termometrze”. Homonimia form obu wyrazów w przypadku zależnym sprawia mylne wrażenie, jakoby ich forma mianownikowa również była identyczna: „metro” oraz *termometro. W przekładzie, ze względu na brak podobieństwa morfologicznego tych słów, taka iluzja nie występuje, tym bardziej, że język angielski nie wyróżnia przecież przypadku odpowiadającego na pytanie „kim? czym?”.

W wierszu *Zaraz wracam* pojawia się ciekawy przykład homonimii uaktywnionej przez negację:

Te dwie kobiety zlały się we śnie –
nie chciałem tak tego powiedzieć.

Wyrażenie „zlały się” może tu oznaczać „zespoliczyli” albo potocznie „zsiakały”, przy czym ta druga wersja być może zostałaaby zignorowana podczas lektury ze względu na pewne oczekiwania estetyczne wobec wiersza, a jednak pojawia się natrętnie ze zdwojoną siłą dzięki podmiotowi, który przeprosza za swoje wyrażenie. Tak wypowiedziana negacja ma siłę stwórczą – głos podmiotu przecina przestrzeń wiersza i nieodwołalnie powołuje do życia to, co wyparte. Jest to szalenie trudny w przekładzie moment, gdyż ewentualna niemożność ujęcia obu znaczeń w jednym słowie całkowicie podważy sens drugiego wersu. Ferguson podkreśla jej znaczenie jako reakcji na poetykę Ashbery’ego wkradającą się wówczas do polskiej poezji, gdzie język wiersza jest obcy, autonomiczny nawet wobec autora tekstu:

Sosnowski with the other Polish poets who followed Ashbery’s lead, shows himself thinking about how language contains within itself interpretations alien to the poet’s intentions – assuming that the phrase

„streamer together” carries the ambiguity (melted into one/urinated in unison) that is so apparent in the Polish („zlały się”)⁴⁷.

W jego (Fergusona) przekładzie czytamy „The two women streamed together in a dream / I didn't mean for it to come out like that”. Angielski czasownik „to stream” wykazuje zarówno związki semantyczne z ruchem cieczy („potok”, „lać się”) jak i podziałem na grupy – tu więc jest dokładnie odwrotnie. Kobiety nie tyle „zlały się” w jedność, co wspólnie podzieliły się („streamed together”). Samo brzmienie jest natomiast materialnie bliskie polskiemu „strumieniowi”. Mankamentem, czy raczej kosztem, przekładu jest brak dosłownych konotacji z fizjologiczną cieczą, ten element drobnej wulgarności zawarty w oryginale staje się jedynie kolejną metaforą, którą anglojęzyczny czytelnik będzie musiał na własną rękę rozszyfrować. Benjamin Paloff przełożył ten dwuwiers jako:

the two women came together in their sleep
that's not how I wanted to put it.

Rezygnuje zatem zupełnie z drugiego (czy może raczej pierwszego?) znaczenia zwrotu „zlać się” na rzecz scalenia, zejścia: „to come together” oznacza połączenie, zespolenie. Kolejny wers jest jedynie zaznaczeniem rozchwiania podmiotu, jego językowej niepewności, może przesadnej pedanterii stylistycznej, która popycha go do przeprosin, zaznaczenia swojego rzekomo nieudolnego wyrażenia. Możliwości interpretacji, domysłów pączkują i czar drobnego żartu z oryginału pryska.

W przypadku wieloznaczności zbudowanej na frazeologizmie jest jeszcze trudniej, tym bardziej, jeśli pomiędzy danymi językami zachodzi tzw. ekwiwalencja zerowa (Nulläquivalenz)⁴⁸, tzn. kiedy dany frazeologizm, frazes, powiedzenie czy przysłowie w języku docelowym nie istnieje. Powstała w ten sposób semantyczną lukę można wypełnić w przekładzie na trzy sposoby: poprzez leksykalny odpowiednik (na co zdecydował się tłumacz w powyższym przykładzie), parafrazę (czyli opis) lub też poprzez tłumaczenie dosłowne⁴⁹. Ta ostatnia strategia wywołuje do dziś wśród teoretyków i praktyków przekładu uczucia raczej ambiwalentne. Z jednej strony niesie ze sobą ryzyko

⁴⁷ J.H. Ferguson, *Whose turn is it anyway?*, „Chicago Review” 2000 (June), s. 220.

⁴⁸ Por. E. Worbs, *Theorie und Praxis der slawisch-deutschen Phraseographie*, Mainz 1994, s. 160; W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Wiebelsheim 2001, s. 232.

⁴⁹ Por. E. Worbs, *Übersetzungspropädeutik Polnisch. — „Übersetzung von Phraseologismen*, Mainz. Tekst odnaleziony jako oddzielna kopia, stąd brak danych dotyczących roku wydania – I.O.

całkowitej egzotyzacji translatu⁵⁰, która prowadzi do jego niezrozumienia (i zdeprecjonowania przez odbiorcę), z drugiej zaś każda próba wprowadzenia ekwiwalentu semantycznego może zaburzyć istotną w danym tekście konstrukcję formalną, lub wprowadzić nową metaforę, podciąć linię obrazowania etc. U poety, który tak misternie zaplata słowa w gęstą sieć form, obrazów i znaczeń, każda translatorska decyzja, zarówno rezygnująca z efektywności chwytu językowego, jak i konkretnego obrazu czy metafory, jest trudną do podjęcia i niemal z góry skazaną na częściowe niepowodzenie.

Jednym z przykładów takiej podbramkowej sytuacji jest dwuwiersz z wiersza *I nic dziś już nie*, w którym amplifikacji zostało poddane przysłowie „co ma wisieć, nie utonie”:

Choć co ma wisieć nie spadnie
lecz może kiedyś utonąć.

Rozszerzenie powiedzenia o dodatkowy element jest absolutnie dezorientujące – pierwszy wers mógłby być naturalną modyfikacją utartego zwrotu polegającą na wymianie elementu „utonąć” na „spadać”, będącego niejako presupozycją tonięcia – jeśli coś/ktoś wisi, żeby utonąć musi najpierw z punktu zawieszenia spaść. Pozostawienie jednak potencjalności utonięcia, zaburza, po pierwsze, iluzję happy endu – co ma wisieć, to będzie wisiało, nie spadnie⁵¹, po drugie – fizykę przejścia od stanu zawieszenia po utonięcie ominąwszy element spadania. Cała ta pogmatwana meta-fizyka odbywa się kosztem ludycznej mowy. Niestety takie lub podobne przysłowie nie występuje w języku niemieckim. Gerhard Gnauck wybrał tu strategię dość niekonsekwentną – mieszanki tłumaczenia dosłownego z parafrazą, która jednocześnie gubi element frazeologiczny, jak i nietypową chronologię obrazów:

Wenngleich: Was hängen soll, bleibt hängen.
Doch irgendwann kann es ertrinken.

Powyższy dwuwiersz w tłumaczeniu filologicznym oznacza: „Chociaż: co ma wisieć, będzie wisieć. / Aczkolwiek kiedyś może też utonąć”. Redukcji zatem uległa historia spadania, niezwykle ważna dla treści całego utworu, który już na początku gra z „nurkującym jak delfin 747” a więc „opadającym”

⁵⁰ Termin „translat” oznacza produkt, końcowy efekt procesu przekładu. Używam go za literaturą niemieckojęzyczną, ze względu na brak w polskiej terminologii translatologicznej leksykalnego rozróżnienia pomiędzy procesem przekładu a jego efektem (produktem). Oba te zjawiska określane są pojęciem „przekład”, co utrudnia opis.

⁵¹ Iluzję utrzymaną w czarnym humorze, gdyż owo wiszenie nie musi oznaczać ratunkowego gwoźdźca, o który zaczepiła się bluza spadającego bohatera, lecz stryczek, na którym ów zawisnął. Nawet zatem na poziomie obrazowania pozostajemy w sferze ostatecznie nierozstrzygalnej dwuznaczności.

samolotem oraz podmiotem, który ogłosił swoją „upadłość”. Ta obrazowa oraz pseudoetymologiczna paralela została zastąpiona wyrażeniem „bleibt hängen”, co oprócz dosłownego „pozostawania w stanie wiszenia”, na stałe weszło do slangu komputerowego i oznacza „zawieszenie” systemu i nijak się ma do tonięcia. Wprawdzie w poezji Andrzeja Sosnowskiego bardzo często dochodzi do mariażu tematyki komputerowej i akwaticznej⁵² (np. w *Grimoire* czy wielu utworach z tomu *Po tęczy*), to taka interpretacja byłaby już chyba wyrazem nadmiernej wyrozumiałości czytelnika przekładu.

Trop w trop za przekładem

Wiersz *Trop w trop* jest dla niniejszych rozważań o tyle ciekawy, iż oprócz obszernego materiału językowego (w oryginale) dostarcza nam również trzech wersji przekładu. Przyjrzyjmy się zatem kolejnym translatorskim dylematom i próbom rozstrzygnięcia tychże. Niemiecki tłumacz na przykład znów stanął w obliczu braku ekwiwalentu frazeologicznego, tym razem dla polskiego „świecić pustkami”, które tutaj objawia się czytelnikowi w wersji alternatywnej:

Luna błyszczy w oczach jego narzeczonej.
A my świecimy nieobecnością, neonki
w zapuszczonym akwarium.

Ta poniekąd tautologiczna kontaminacja łączy w sobie frazeologizm „świecić pustkami” z jego parafrazą „być nieobecny”. W zestawieniu z błyszczącymi oczyma narzeczonej oraz świecącymi rybami – neonkami (a wcześniej z błyskającymi kartkami i błyskiem zapalniczki) defrazeologizuje owo „świecenie” pustkami (czy nieobecnością). Adam Wiedemann poszedł tym tropem jeszcze dalej: „pustka po nas prześwituje już przez nas”⁵³. Na pierwszy plan wysuwa się zatem owo pierwotne, etymologiczne znaczenie frazy. Gerhard Gnauck postanowił więc przełożyć – tym razem konsekwentnie całe wyrażenie – dosłownie:

In den Augen seiner Verlobten spiegelt sich Feuerschein.
Und wir glänzen mit Abwesenheit, wie Neonguppys
in einem verwahrlosten Aquarium

⁵² „[...] ocean, tak mocno obecny w poezji Andrzeja Sosnowskiego” – por. J. Fiedorczuk, *Powiedzieć to inaczej*.

⁵³ A. Wiedemann, *Ta mała na „ś”*, w: *Lekcja żywego języka*, pod red. G. Jankowicza, Kraków 2003, s. 104.

Leksykalny odpowiednik „leer sein” (być pustym) lub też „nicht da sein” (być nieobecny) przerwałby zatem ciągłość semantyczną błysku, świecenia i fluorescencji. Niestety, pierwszy wers oznacza dosłownie „W oczach jego narzeczonej odbijała się łuna ognia”, gubiąc przy tym ów niezbędny błysk (czy raczej częsty u Sosnowskiego „błyszcz”). Łuna, ogień i odbicie to wprawdzie również przymioty światła, ale są nazbyt rachityczne wobec brokatowego błysku neonu. Wersja angielska tego wersu w wykonaniu Roda Menghama przynosi natomiast jeszcze bardziej radykalnie redukcyjne rozwiązania:

The aureole sheens in the eses of his bride to be
Meanwhile, we are quite patently elsewhere, fluorescent fish
in a derelict aquarium

Parafraza frazeologicznego znaczenia „świecenia nieobecnością” – a więc „bycia całkiem gdzie indziej” – którą zastosował tłumacz, zaciemnia powód pojawienia się „neonek” w porównaniu. Czy fluorescencyjne rybki cechuje nieobecność? I dlaczego aureola błyszczący w oczach narzeczonej? Czytelnik tego przekładu nie dostrzeże zatem ani modyfikacji frazeologicznej, ani wieloznacznej gry tej frazy. Redukcji ulega również hiperonim „błysku”, który rządził metaforą tego wiersza. Konkurencyjny amerykański przekład (chronologicznie pierwszy wobec Roda Menghama) Jamiego Harmona Fergusona postawił na aliterację, połysk i blask:

The glow gleams in the eyes of his finace.
While we – we are glaringly absent, glow-fish
in an abandoned aquarium.

W tej wersji nieco nawet tautologicznie „blask błyszczący” w oczach jego narzeczonej, my natomiast jesteśmy rażąco (oślepiająco) nieobecni, niczym błyszczące rybki. Zatem światło mieni się w tych wersach w pełnej krasie i logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy porównania zostaje niezachwiany.

Swoistej niemożności zachowania napięcia pomiędzy wieloma w równym stopniu możliwymi znaczeniami dostarcza już sam tytuł utworu *Trop w trop*: to frazeologiczne wyrażenie, które zarazem wprowadza nas na „trop” autoteliczności utworu, którego słowa trop w trop podążają za sensem, by zagubić się w matni gry retoryki (tropów!). Adam Wiedemann doszukuje się tu również tropów dantejskich⁵⁴. Z jednej strony zatem utarte sformułowanie, z drugiej strony „tropienie”, a więc śledzenie znaczeń, referencji, z kolejnej – słownik retoryki, a wszystko to związane i rytmiczne. Niemiecki tłumacz próbuje zastąpić frazeologiczne znaczenie tytułu połowicznie ekwiwalentnym *Auf den Fersen*, co pochodzi od wyrażenia „jemandem auf den Fersen sein”

⁵⁴ A. Wiedemann, *Ta mała*, s. 103.

(‘deptać komuś po piętach’). Owo deptanie po piętach jest o wiele bardziej nachalne i usilne – deptać, a więc używać siły, w przeciwieństwie do tropienia, które jest pierwotnie zmysłowe (pies tropi węchem). Ta metaforyczna kosmetyka nie miałyby znaczenia, gdyby jedyną funkcją tego wyrażenia była manifestacja swojej frazeologiczności. Niestety, w przypadku tematyki całego wiersza i funkcji jaką pełni tytuł – programuje dalszą lekturę, ustawia słownik i metaforę – redukcja nawiązania do retoryki jest stratą niepowetowaną.

W języku niemieckim istnieje fraza „Schritt für Schritt”, czyli „krok za krokiem”, która dzięki pewnej paraleli do kroczenia, chodzenia mogłaby posłużyć za częściowy przynajmniej ekwiwalent chodzenia trop w trop *za* czymś / kimś. Frazę tę można by również – zgodnie z manierą autora oryginału – poddać modyfikacji, wymieniając oba elementy na retoryczne tropy – „die Trope”, co w efekcie dałoby *Trop’ für Trop’*, a więc frazę nawet formalnie podobną do wyjściowej. Przyimek „für” odegrał również ważną rolę w semiotyce – od czasów niemieckich przekładów de Saussure’a przyjęło się, iż „ein Zeichen steht *für* etwas” (‘Znak jest / stoi *za* coś’ – znak coś oznacza). A zatem nie tylko „trop w trop”, ale również „trop *za* trop”, w nieustannej semiozie wiersza.

I zdaje się, że tę właśnie cechę – nieustanną wymiennosc znaczeń i znaczonych – wyróżnił Jamie Harmon Ferguson w swoim przekładzie, a zanim (znów!) przejął Rod Mengham, tłumacząc *Trop w trop* jako *Trope for trope*. Ferguson, jak widać, uchwycił napięcie pomiędzy znaczeniem figuralnym (frazeologicznym) i literalnym (odnoszącym do retoryki) i podjął całkiem udaną próbę jego zachowania:

Tłumacz musi podążać podobną ścieżką, szperając w dostępnych mu rdzeniach słów i zwrotów, żeby w końcu stworzyć analogiczną syntezę. „Trope for Trope” [„Trop w trop”] ma oznaczać nieprzerwany proces, jak w przypadku frazy „tit for tat”: coś w zamian za coś, nieustanne, natychmiastowe następstwo – próba stworzenia analogii do właściwego sensu tego polskiego idiomu, który oznacza ściganie kogoś krok po kroku, tropienie. Idiomu „trop w trop” nie da się przetłumaczyć na język angielski, podobnie jak „tit for tat” na język polski. Takie idiomy, jak większość tego typu frazeologizmów, to byty swoiste dla odrębnych języków; zadaniem tłumacza jest więc wydobyć analogii z sedna tej różnicy. Słowo „trope” jako drugie znaczenie polskiego słowa „trop” (zaktywizowanego w tym idiomie przez Sosnowskiego) osadzam w angielskim frazeologizmie „tit for tat”. Oba tytuły można uznać za próby przesunięcia idiomatycznych energii w nowe strony⁵⁵.

⁵⁵ „The translator has to try to follow a similar path, rummaging around among the roots of words and phrases to produce an analogous synthesis: »Trope for Trope« is meant to ride as it were the phrase tit for tat, one thing done in response to another, the succession

Wiersz ten, jak na poetycką manifestację retorycznych możliwości wiersza przystało, wywiódł w dalszej swej części wszystkich tłumaczy na frazeologiczne manowce, wystawiając szczególnie Gnaucka na (niestety nieudaną) próbę zmierzenia się z tzw. faux amis (fałszywymi przyjaciółmi tłumacza).

broczyliśmy, wróc, kroczyliśmy a teraz
w nogi i z górki jak woda na młyn
bez powietrza i bez ziemi, byle było
o czym śnić.

Już pierwsza linijka dostarcza drobnego chwytu w formie iście freudowskiego „przejęzyczenia”: broczyliśmy, chciałem powiedzieć kroczyliśmy. Czasownik „broczyć” w takim towarzystwie zdaje się kontaminacją broczenia, a więc toczenia, upływu krwi i kroczenia naprzód. Choć semantycznie nie otwiera miejsca dla reakcji przyimkowej „w” – brzmi niemal jak „broczyliśmy we krwi”. Ta krew jako element scenografii jest o tyle ważna, iż pojawia się w ostatnim wersie „jak coś co nie przypomina krwi lub nią nie jest”. Angielski przekład Roda Menghama: „We flowed, no we didn't, we fled and now” zachował owo przejęzyczenie, choć nie tak morfologicznie dokładne jak w oryginale, ale zagubił krwistość obrazu. W przeciwieństwie do niemieckiego tłumacza: „wir schritten voller Blut, stop, voller Mut voran” (dosł. ‘kroczyliśmy pełni krwi, stop, pełni odwagi naprzód’). Owa odwaga pojawia się oczywiście wyłącznie ze względu na rym, ale w pewien sposób jest wpisana w zakres semantyczny słowa „kroczyć” – ‘iść wolno, dostojnie’, czego nie można zrobić ze spuszczoną głową i lękiem w oczach. Kolejny wers natomiast stopniuje dynamikę jak przymiotnik poprzez niesamowite nagromadzenie frazeologizmów. Towarzyszy temu swoiste narastanie obrazów – „w nogi” (rzucamy się do ucieczki), „z górki” (pędzimy przed siebie, bo idzie nam „jak po maśle”), jak woda na młyn (sprzyjają nam okoliczności) – ostatecznie gnamy bez powietrza i bez ziemi, a więc zatraceni w zupełnie szaleńczym biegu. Efekt rozpędzania się potęguje rytm tej linijki, którą ze względu na pojawiającą się wewnątrz koniunkcję „i” oraz „jak” jakoś automatycznie rozpoczynam dodatkową sylabą na przedzie (ledwo słyszalnym, przydechowym, a jednak obecnym „i”), dzięki czemu cała fraza zyskuje rytm identyczny do *Lokomotywy* Tuwima, najlepszego chyba wiersza oddającego dynamikę ruchu:

fixed and immediate – an attempt at an analogy to the Polish idiom's sense of close pursuance. The idiom trop w trop does not translate into English; nor does tit for tat into Polish. These idioms, like most idiomatic language, are discrete entities; the translator's task is to draw analogies out of this difference. »Mounted« on the English phrase tit for tat is the word trope as the second meaning of the Polish word trop is incorporated by Sosnowski into the idiom. Each of these titles is an attempt to pull idiomatic energies in a new direction.” J.H. Ferguson, *Whose turn*, s. 220.

Po to - rze po to - rze po to - rze przez most
 przez gó - ry przez tu - nel przez po - la przez las
 - | - - | - - | - - |

I omawiany wers z *Trop w trop*:

(i) w no - gi i z gór - ki jak wo - da na młyn
 - | - - | - - | - - |

Ten rytmiczny intertekst – czterostopowiec amfibrachiczny z kataleksą – jest oczywiście *stricte* polski, dla przekładu nie najistotniejszy, aczkolwiek w przekładzie należałoby zwrócić uwagę nie tylko na jego frazeologiczno-semantyczny aspekt, ale na to, by efekt brzmiał zwięzłe i dźwięczne. Niemiecki przekład Gnaucka nieco zacina się przy niezbędnym rodzajniku określonym, ale również pozwala się prozodycznie „rozpedzić”.

und jetzt Tempo bergab wie Wasser auf die Mühlen

Dosłownie wers ten oznacza „i teraz tempo (szybko), w dół, jak woda na młyn”. Tłumacz zrezygnował więc z pierwszego frazeologizmu i postanowił zamienić dwa pozostałe na niemieckie odpowiedniki. Niestety „bergab” to wprawdzie literalnie „w dół, z górki”, ale frazeologicznie używany w wyrażeniach „etwas geht bergab” (dosł. ‘coś idzie z górki’) oznacza fatalny stan sytuacji danego podmiotu, np. upadłość finansową firmy, załamanie duchowe człowieka⁵⁶. A więc wywołuje zupełnie odmienne skojarzenia niż wyrażenie w oryginale. Podobnie z „wodą na młyn”, która według słownika frazeologicznego oznacza „to, co sprzyja czyimś planom, odpowiada komuś”. Niemiecki odpowiednik to drugi przypadek *faux amis*. „Jemandem Wasser auf die Mühlen von gießen / geben” (dosł. ‘komuś polać / dać wodę na młyn’) oznacza bowiem poprawianie na siłę czyjejś sytuacji, nachalne wspieranie kogoś, kto owej pomocy sobie nie życzy. Zatem w niemieckiej wersji z niewinnego nagromadzenia dźwięcznych idiomów powstała zupełnie inna, o wiele bardziej złożona historia – z jednej strony szybko się pogarsza (Tempo bergab), z drugiej strony pojawia się ktoś, kto wbrew podmiotowi chce tę sytuację polepszyć. W tym kontekście dalsze „bez ziemi i powietrza” nie jest euforycznym stanem zapomnienia, ale traceniem gruntu pod nogami, duszeniem się (z powodu złego położenia i niechcianych sympatyków).

Angielski przekład Menghama zadziwia natomiast przede wszystkim długością ciężkiej, przegadanej frazy:

⁵⁶ Por. „bergab” [hasło]: „bergab (Adv.): den Berg hinunter, abwärts: b. laufen; der Weg führt steil b.; Ü mit ihm mit dem Geschäft geht es [immer mehr] bergab (seine Gesundheit, die Geschäftslage verschlechtert sich)”. w: *Deutsches Universalwörterbuch DUDEN*, Mannheim i in. 2003, s. 263.

upright now head down you go like water through a mill-gate

Można ją wprawdzie czytać skandując („now / upright now / head down / you go like water / through a mill-gate”) i wówczas okaże się, że tłumacz próbował zachować efekt dynamizmu poprzez szybkie zmiany akcji, położenia ciała podmiotu (czy raczej adresata) – teraz w górę (prosto), teraz z głową w dół. Żal jednak elementu frazeologii, tego nagromadzenia wyświechtanych zwrotów, zwłaszcza, że angielszczyzna zna idiom „grist to sb’s mill” – woda na (czyjś) młyn. Amerykański przekład (Jamiego Fergusona) wygląda natomiast następująco:

on your feet and down you go like water on the mill.

Jest on również zrostem luźnej parafrazy („on your feet”) leksykalnego odpowiednika („and down”) i tłumaczenia dosłownego („like water on the Mill”) – a zatem wszystkich dostępnych strategii translatorskich w przypadku przekładu frazeologizmów. Co jednak począć, gdy obiektem przekładu ma być frazeologizm zmodyfikowany?

Obawiam się, że stajemy w obliczu, sir.

Wyrażenie „w obliczu” rządzi dopełnieniem w dopełniaczu: w obliczu kogo? czego? Tutaj elipsa frazeologiczna polega na niewypełnieniu tego miejsca, dzięki czemu cały idiom dąży ku defrazeologizacji – na pierwszy plan wychodzi owo oblicze jako pełnoprawny obraz, a nie jedynie semantyczna proteza właściwego obiektu, z drugiej strony niedopowiedziane dopełnienie nasuwa skojarzenia mocne, ostateczne (najczęściej przecież przemilczamy coś tragicznego, smutnego): w obliczu śmierci, w obliczu zagrożenia etc. Niemiecki tłumacz oddał ten zabieg w zupełności:

Ich frchte, wir stehen im Angesicht, Sir.

W tym wypadku bowiem niemiecki wyraz „das Angesicht” również oznacza oblicze, i podobnie jak w języku polskim tworzy wyrażenie „im Angesicht” – w obliczu, wymagające dopełnienia. Mamy więc do czynienia z ekwiwalencją całkowitą – z jednej strony wyeksponowane zostało oblicze, z drugiej dowolność dopełnienia, zawieszenie głosu. Rod Mengham zdecydował się na swoistą parafrazę, która w sposób brutalny rezygnuje z chwytu językowego i jednoznacznie nasuwa interpretację:

I fear, this is it quite frankly

Frazę tę można by przetłumaczyć jako potoczną wersję „obawiam się, że już po nas”, zatem owo niedopowiedziane oblicze przybiera postać śmierci, sądu ostatecznego, bez cienia nadziei, którą zostawiała nierozstrzygnięta

dwuznaczność. Język angielski posiada wyrażenia „in the face of sth” lub „in the eye of sth”, które również można było zostawić bez dopełnienia, jak np. „I fear, we are in the face / eye of, sir”, co zachowałoby zarówno idiom, jak i niedopowiedzenie, oraz w ciekawy sposób grać by mogło ze słynnym ostatnim wersem *Triumfu życia* Shelley’a („Happy those for whom the fold of”), który wiele lat później Sosnowski sam, we własnym przekładzie zacytował w wierszu *dr caligari resetuje świat* („szczęśliwi, dla których fałd / ów”). Dodatkowo pojawiłoby się zatem napięcie pomiędzy triumfem życia i obliczem śmierci. Amerykański tłumacz natomiast skorzystał z elipsy rekcyjnej, aczkolwiek nie zaznaczył jej poprzez pozostawienie zawieszzonego przyimka „of”, co z pewnością spotęgowałoby efekt:

I'm afraid that we might be standing within range, sir

„To be (stand) within range of sth” – oznacza bycie z zasięgu czegoś, czego tu nie ma, co zostało przemilczane, a więc może być dowolnie dopowiedziane. Ewentualnym mankamentem tej frazy jest może jej wielkość, wydłużona choćby o niepewne „might be” (wobec oryginalnego dokonywania się faktu – „stajemy”).

Dalsze nierozstrzygalne, ironiczne napięcie pomiędzy znaczeniem frazeologicznym i dosłownym pojawia się w kolejnych wersach:

Ten dźwięk,
burdon, kiedy zacząłeś go słyszeć
pod słynną melodią do snu czy może z góry
przyjąłeś, że tło nie gra roli?

Audialne elementy „scenografii” (tła) jako immanentne narzędzia wiersza są istotne dla końcowego efektu (grają rolę), mają funkcję nie tylko estetyczną ale również semantyczną, a tym samym uwikłane są również w retoryczny spektakl (grają w nim określoną rolę) poezji, o której opowiada utwór. Chwył językowy polega tu więc na modyfikacji defrazeologizującej wyrażenie „grać rolę”, ironicznie podważającej jego utarte znaczenie i wprowadzającej napięcie nierozstrzygalności. Zarówno Gerhard Gnauck, jak i Rod Mengham nie ocalili w swoich przekładach tego chwytu: w niemieckim tłumaczeniu, choć niemczyzna posiada dosłowny i równie dwuznaczny odpowiednik „spielt keine Rolle” (a przecież całkowita ekwiwalencja w przypadku wieloznaczności to przypadek niemal marginalny!), czytamy: „der Hintergrund sei egal?” („tło jest obojętne?”), w angielskim tłumaczeniu natomiast pojawia się inny frazeologizm „won't get a look in”, co znaczy jednak „nie ma cienia szansy”. Dźwięk zatem nie gra roli, a więc nie ma szansy na bycie dostrzeżonym, zauważonym, czy też nie ma cienia szansy na udział w retorycznej grze? Obaj

tłumacze uciekli się do parafrazy (Rod Mengham do parafrazy poprzez substytucję) i obaj podkreślili podanie w wątpliwość ważkości tła, ale nie ważkości jako aktora / scenografii dla retorycznego spektaklu. Jamie Harmon Ferguson jako jedyny zwraca uwagę na sceniczny charakter dźwięku i zapytuje w swoim przekładzie: „the backdrop’s got no role to play?”, podkreślając wyłącznie interpretację literalną oryginału mówiącą o graniu roli w spektaklu / teatrze. Być może propozycją translatorską byłby inny frazeologizm: „to came into play” – „wchodzić w grę” (być brany pod uwagę), semantycznie nieco oddalony od „grać rolę” (liczyć się), ale jednak wciąż pozostający w obrębie zarówno literalnej gry aktorskiej i metaforycznej ważności danego przedsięwzięcia czy obiektu.

Homonimia potencjalna – potencjał homonimii

Innym przykładem na modyfikację frazeologizmu, której celem jest zaktywizowanie potencjalnych znaczeń przy jednoczesnej niemożności ostatecznego pomiędzy nimi rozstrzygnięcia (ale też braku potrzeby takiego orzekania), jest fragment z innego już wiersza – pt. *Będę czekać*:

Tylko poeta
nabywa biegłości w ucieczkach, bo dopisuje mu
pióro, kiedy idzie przez atramentową pustynię
z wiosłem jak Ulisses, gdyż poeta kocha pióro

Poeta ucieka tu w pisanie, w atramentowe morze-pustynię⁵⁷, po której nawiguje piórem wiosła. W tych kilku liniijkach pojawia się zatem wieloznaczność słowa „pióro” rozumianego jako przyrząd piśmienniczy, ale i jako „pióro wiosła” paralelne do „pióra wycieraczek” czy „skrzydła drzwi”. Oprócz tego „dopisywanie” może tu oznaczać zarówno ruch dodatkowego pisania, uzupełniania, lub też modyfikację frazeologizmu „dopisuje mu szczęście” – tutaj na zasadzie przyczynowo-skutkowej szczęściem dla poety jest sprawne i płodne piśmiennie pióro, stąd też „dopisuje mu pióro”. Można by się również pokusić o skojarzenie z bliskim autorowi, a i pojawiającym się np. w *Wierszu dla J.S.* Tadeuszem Pióram, skądinąd płodnym poetą – a zatem „dopisuje mu Pióro”? Trzeba tu nadmienić, że Tadeusz Pióro jest jednym z redaktorów amerykańskiej antologii, w której pomieszczony został przekład tego wiersza – przekład Roda Menghama, który rezygnuje w ogóle z frazeologizmu oraz wyrazu „pióro” czy „pisanie”, zastępując je terminologią raczej marynistyczną, skłaniając się ku wiosłu i nurtowi:

⁵⁷ Co w pewien sposób pobrzmiwa tak znanym Mickiewiczowskim „suchego przestworzem oceanu”.

The poet alone
 ummons his sill in a backwater, the wake renews itself for him
 as he stalks through the ink-dark desert
 Oar in hand like Ulysses. The poet lives and dies for the wake

Innym przykładem na premedytację poety, który lubuje się w chwytach osadzonych na isticie polskich frazach (i frazeologizmach) jest wers z *Wiersza dla J.S.* Wiersz ten nastroczał krytykom nie lada problemów, ze względu na swoją pozorną powierzchowność. Oto mamy do czynienia z bardzo prozatorską narracją dotyczącą sytuacji na wskroś zdawałoby się autobiograficznych, obrazów zza oceanu, w których pojawiają się imiona i nazwiska poetów, znanych z redakcji, pada nawet nazwa „Literatura na Świecie”. Ale przecież to wiersz, i to wiersz Andrzeja Sosnowskiego, a więc poety o języku podstępny, wieloznacznym, o słowach, które dawno odkleiły się od rzeczy i perwersyjnie manifestują swoją autoteliczność. Czyżby?

„Niestety, muszę państwu zakomunikować
 Że »Polska Właśnie« znowu ma przewagę nad »Literaturą polską«”.
 „ »Na Świecie«! Pismo nie może przegrać”
 Mówię i kupuję jeszcze dwa kartony. „Pismo w żadnym wypadku
 nie może przegrać!” , walę pięścią w stół

Jak mantra powtórzona fraza „pismo nie może przegrać” w planie narracji odnosi się do czasopisma „Literatura na Świecie”, które jako drużyna stanęło w szranki kuriozalnego (w kontekście charakteru tego czasopisma chociażby) konkursu, polegającego na kupowaniu kolejnych kartonów papierosów marki Lucky Strike. Jednak w świetle tak istotnej dla poetyki autora *Po tęczy* opozycji głosu i pisma, czy też pisma i obrazu, ów okrzyk zdaje się nawoływać do ocalenia „pisma” – względem potęgi głosu, muzyczności lub też graficznego charakteru nadchodzącej tzw. ery obrazkowej (mediów wizualnych).

Kontaminacje wyobraźni

Á *propos* ciekawych wizualnych efektów: w wierszu pt. *Tachymetria* pojawia się „niemal cudowna defamiliaryzacja”⁵⁸, obraz stworzony dzięki wymianie dwu elementów w utartym zwrocie:

Kiedyś te domy przejdzie wiatr
 szyby nabiegną tęczą jak wodospad

⁵⁸ M. Larek, *Problem referencji w polskiej poezji lingwistycznej*, Poznań 2007, s. 312 (rozprawa doktorska, maszynopis).

Drugi wers zawiera aluzję frazeologiczną opartą na utartej łączliwości czasownika „nabiegać”, jak np. „oczy nabiegły łzami” (czy „twarz nabiegła krwią”, w każdym razie czasownik „nabiegać” łączyć się z cieczą), i oto szyby nabiegają tęczą, jak gdyby w tych szybach znajdowały się kanaliki, żyłki, w których płynie tęcza. Tęczowa ciecz w kulminacyjnym momencie kaskadami (jak wodospad) wypełnia całe szyby, mieni się jak wilgotne oko. Dla tłumacza istotnym tropem jest ta właśnie „ciekła” kolokacja, translatorskim wyzwaniem jest tu dobór takiego czasownika, który nasuwałby jednoznaczne skojarzenia ze łzami, oczyma. Z tym zadaniem doskonale radzi sobie amerykański tłumacz Ferguson:

One day a wind will run through these houses
the panes brim with rainbow like a waterfall

Czasownik „to brim” oznacza wypełnianie się (czegoś) po brzegi cieczą lub emocjami. W angielszczyźnie występuje również fraza „eyes brimming with tears” – oczy pełne łez, co koresponduje z wyjściowym znaczeniem oryginalnego zwrotu. Ponadto zachowana zostaje zależność podmiotowo-przedmiotowa – szyby nabiegły (wypełniły się) tęczą.

One day a wind shall rise all through this house
rainbows eclipse windows like cataracts

W wersji Roda Menghama następuje zmiana odnośności realnej: to tęcze (rozmnożone) przesłaniają („eclipse”) metonimiczne okna zamiast szyb. Pojawia się również pytanie o adresata porównana „jak wodospad” – szyby czy tęcza jak wodospad? A może sam proces „nabiegania” cechuje się dynamiką wodospadu? W przekładzie Menghama wodospad, na zasadzie akomodacji wobec mnogich tęcz i okien, również przyjmuje liczbę mnogą.

„To skromne słowo na »ś«, którego Bohdan nie wywołuje po imieniu”, w kontekście poezji Sosnowskiego pojawia się bardzo często, jako trop, jako wynik możliwej alegorycznej lektury, momentami w miejscach raczej zaskakujących: Adam Wiedemann upatruje w wierszu *Trop w trop* takich właśnie „tanatycznych” sensów⁵⁹. Być może fakt, że absolutnie inicjalna linijka – pierwszego wiersza debiutanckiego tomu nazywa rzecz po imieniu „A było tak, że śmierć usiadła w moim cieniu” – zaprogramowała dalsze odczytania poezji autora *Sezonu na Helu*. Niezależnie jednak od wybujałych czy wręcz idiosynkratycznych prywatnych interpretacji jego wierszy pewnym jest, że to dźwięczne, na wskroś materialne słowo, jest kolejnym z językowych narzędzi zręcznego poety. „Ta mała na »ś«” pojawia się również we frazeologicznie dwuznacznych, ironicznych kontekstach. Staje się elementem językowego

⁵⁹ A. Wiedemann, *Ta mała na „ś”*, s. 103.

„chwytu” Sosnowskiego. Nawet tak egzystencjalna, niemal metafizyczna kategoria staje się tu więc jedynie retorycznym środkiem, kolejną etykietką w służbie wszechwładnego języka. Jak pisał de Man: „śmierć to przemieszczona nazwa sytuacji w jakiej stawia nas język”⁶⁰. W wierszu pt. *Będę czekać* pojawia się taka konstrukcja:

zleżały kilwater jak transmisyjny pas
niesie nas przez morze zajeżdżone **na śmierć**
jak Goryczkowa w maju [wytłuszczenie moje – I.O.]

Dzięki tej rozbudowanej marynistycznej metaforze opartej na dwu porównaniach i subtelnej grze wersów fragment ten można odczytać dwojako: oto zleżały kilwater⁶¹ niczym pas transmisyjny niesie nas przez zmęczone, zajeżdżone na śmierć, spowszedniałe morze, przed siebie, w dopowiedzianym kierunku, w nieznanne miejsce, które okaże się ostatecznie miejscem z którego przyszedliśmy (pas transmisyjny jest w istocie pętlą). Co nasuwać może patetyczne skojarzenia prochu, z którego powstaaliśmy i w który się obrócimy. A zatem zleżały kilwater niesie nas na śmierć – to drugie możliwe odczytanie tego wersu, które powstaje dzięki koincydencji przyimka „na”, z którym łączliwość wykazują zarówno czasownik „nieść” (dokąd? na śmierć) i frazeologicznie wyrażenie „na śmierć” (bardzo mocno, intensywnie).

conveyor belt of bow-waves carries us a stone's throw
across the ocean hunted to extinction
like Aspen in May

Rod Mengham tłumacz przeredagował wersyfikację utworu, dzięki czemu śmierć (tu: extinction – wymarcie) nie znajduje się w tej samej linii, co czynność przenoszenia. Zajeżdżenie na śmierć to „hunted to extinction”, czyli upolowane (a może „carries us hunter” – my jesteśmy upolowani?) i przeznaczenie do eksterminacji. Morze zamienia się w ocean, a polowanie kojarzy się tutaj z wyjaławianiem naturalnego akwenu z gatunków zwierzęcych w wyniku połowów. Zanika zatem pętla życia i śmierci ubrana w eufemistyczną metaforę pasa, który nas niesie przez zajeżdżone morze. Dodatkowo metafora

⁶⁰ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. M.B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000, s. 124. Por. też G. Jankowicz, *Poetyka rygoru*, w: *Lekcja żywego języka*, pod red. G. Jankowicza, Kraków 2003, s. 90.

⁶¹ Efemeryczny, zdawałoby się, ślad pozostawiony na wodzie przez przecinającą ją łódź, statek, opiera się swemu przeznaczeniu, nieuchronnej dynamice wody i zastyga, staje się „zleżały”, a więc nadpsuty, odcisnięty, nieświeży. Z drugiej zaś strony owo zastygłe zleżenie nie przeszkadza mu mknąć przed siebie (w pętli) niczym pas transmisyjny z nami-pasażerami. To lustrzane odbicie właściwości kosmogonicznych – z bliskiej, codziennej perspektywy zdajemy się nie ruszać, a w istocie mkniemy w kółko z całą kulą ziemską.

„polowania” nie bardzo usprawiedliwia porównanie do narciarskiego kurortu (który został trafnie przez tłumacza rozpoznany i zastąpiony innym, bardziej znanym za wodą).

W innym utworze, ale również przełożonym przez tego samego tłumacza w tym samym wyborze – *Piosenka dla Europy* – pojawia się podobna gra łączliwości przyimkowej:

Dziwna schadzka – szmaragd
 na twojej szyi i cienie na oczach – uśmiech
 czy opaska żałoby po słowie, które zginęło?
 Szmaragd, żebyś nie **zapatrzyła się**
 w siebie **na śmierć**? [wytluszczenie moje – I.O.]

Dzięki temu wersy te dostarczają przynajmniej dwu możliwości – zapatrzy się w siebie niczym Narcyz tak intensywnie, tak dotkliwie w skutkach, że aż ostatecznie, „na śmierć”. Dalej czytamy jednak, iż ten wiersz może ją „podejść jak cień i przesłonić oczy”, a owo podchodzenie, cień pobrzmiwają wersem z *Wiersza dla J.S.*: „Noc [...] jak ćma klei się do lampy: tak my podprowadzamy się pod śmierć”. Śmierć ma taką magnetyczną moc, że niczym ćma lecimy ku niej, jest tak atrakcyjna, że nie można od niej oderwać wzroku – adresatka wiersza zapatrzy się na śmierć i podąży za nią, omotana jej (a więc swoim) urokiem, jej własny wzrok podprowadzi ją pod śmierć. Zatem możemy, pomijając ewentualną interpunkcję, przyjąć, że zapatrzenie się tutaj ma dwie potencjalne i synchroniczne adresatki – w siebie oraz na śmierć, co ostatecznie okazuje się tym samym – ona nosi tę śmierć na swoim obliczu (czy raczej oblicze śmierci?) pod postacią „żałoby po słowie, które zginęło” czyli cienia (wiersza?) pod jej oczyma.

Is the esmerald so that you won't
 distract yourself?

W przekładzie Roda Menghama w ogóle nie pojawia się materialny wymiar śmierci, zapatrzenie się na śmierć zostaje bowiem zastąpione jednym czasownikiem „distract”, które oznacza rozproszenie, odwrócenie uwagi, odciągnięcie jej. Brzemienna w skutkach konfrontacja z lustrem, własnym, śmiercionośnym odbiciem zostaje tutaj zdegradowana do roli skupienia, bądź jego braku, pewnego drobnego uzależnienia, przykucia czyjejś uwagi.

Ciekawy przykład na ironiczną wieloznaczność frazeologizmu wywołaną jego odpowiednią kontekstualizacją pojawia się w wierszu *Spacer przed siebie*:

znajdziesz **punkt i z punktu** zdejmiesz przyrodę
 ze stanowiska [wytluszczenie moje – I.O.].

Zestawienie frazeologizmu „z punktu” z poprzedzającym je „znajdziesz punkt” i przerzutnią sprawiają, że dynamiczne wyrażenie to poddane zostaje defrazeologizacji i ów punkt nabiera materialnych wymiarów, staje się kształtem, z którego można coś zdjąć, by zaraz po przejściu do następnego wersu wrócić do swojego figuralnego znaczenia (nagle, z miejsca, od razu). Dzięki pojawieniu się kolejnego dopełnienia „ze stanowiska” łączliwość czasownika „zdejmować” zostaje nadwerżona – dwukrotnie przypisuje mu się bowiem obiekt (z punktu, ze stanowiska) i dlatego następuje ponowny podział zdania: znajdziesz punkt i [od razu] zdejmiesz przyrodę ze stanowiska. Ta ironia homonimii koresponduje na swój sposób z inną frazą tego samego wiersza, która równie ironicznie pyta o *wszędobylski sens*, taki właśnie sytuacyjnie multiplikowany.

Co ciekawe, Sosnowski, tłumacząc *Pomnik* Elisabeth Bishop, frazę „so low there is no far away / and we are far away within the view” przełożył jako „tak nisko, że nie ma efektu dali, z punktu jesteśmy w dali perspektywy”, chcąc, jak twierdzi, obejść brzmieniowo nieatrakcyjną polską koniunkcję „i” – zatem jest to znamienna dla jego poetyki fraza. Tak silna, że wkrada się do anglojęzycznych przekładów. Donald Pirie z translatorskiego starcia z tym zdaniem wyszedł w zasadzie obroną ręką, choć nieco sobie amplifikacyjnie pofolgował:

the will you locate the point of it all and at that point you will
dismiss nature from its post

Jest to niemal dosłowny przekład, który okazał się tutaj rozwiązaniem najbardziej fortunnym. Ta niepotrzebna amplifikacja to oczywiście nazbyt patetyczne „of it all” nijak nie zawarte w oryginale. Natomiast „you will locate the point”, a więc zlokalizujesz punkt, i „at this point” – w tym punkcie zdejmiesz przyrodę ze stanowiska. Nie pojawia się tutaj koincydencja przyimków („z” i „z”), zamiast tego mamy („at” oraz „from”), ale pozostaje pewien absurd czasoprzestrzenny – zdejmowania przyrody ze stanowiska w tym jednym odnalezionym punkcie, w danym konkretnym momencie. Figuralne znaczenie „z punktu” zostało również zaznaczone poprzez elipsę frazeologiczną. „At that point” może być odczytane jako część „at that point of time” i wówczas oznaczać będzie „i w tym momencie”, co podobnie jak w oryginale stanie się wyznacznikiem czasu.

W wierszu *Szerokość poetycka zero* również pojawia się chwyt modyfikujący wyznacznik czasu:

jakiś bóg pracował tam po wszystkich godzinach

Mamy tu do czynienia z amplifikacją frazeologizmu „po godzinach”, a więc po pracy, w czasie wolnym, czasie nieobjętym obowiązkami. Ten dodatek, kwantyfikator „wszystkie” sprawia jednak, że godziny stają się pewną zamkniętą

stałą o mierzalnej wartości (ilości), a po ich zakończeniu następuje jakieś inne „po” nie będące godzinami, jakby ostateczny kres czasu, całkowity bezczas wolny od jednostek-godzin. Jest to czasoprzestrzeń dostępna owemu bogowi, który zaharowuje się wówczas „po godzinach” i po „wszystkich godzinach”, jak gdyby wkraczał w czwarty wymiar, nadwierał go, by zwiększyć swą ziemską wydajność. Topos niekończącej się (bo trwającej poza czasem) pracy przywodzi na myśl Syzyfa, zwłaszcza że określenie „jakiś”, które pada w wierszu, degraduje raczej wysiłki owego boga, spycha na margines. Bóg ów jest faktem, ale takim faktem, jaki znajdujemy na marginesie prasy codziennej. Benjamin Paloff przetłumaczył ten zwrot jako „after all those hours”, a więc po wszystkich tych (wolnych lub nie) godzinach. Angielszczyzna ma frazę całkowicie ekwiwalentną „after hours” („po godzinach”), która konotuje te same, co polski odpowiednik treści, co w ułatwia zadanie. Pewną wątpliwość budzi jednak rodzajnik określony „those”, który stara się dopowiedzieć, doprecyzować coś, co w oryginale pozostaje otwarte.

W tym samym wierszu pojawia się również inny przykład defrazeologizacji wywołanej odpowiednim kontekstem (swoistą kontaminacją za pomocą przyimka „w”):

Może właśnie takim ktoś cię pokocha,
zawiesił głos w tunelu.

Frazeologiczne znaczenie „zawieszenia” głosu, a więc wyczekującej pauzy zamienia się w literalną czynność zawieszania jakiegoś przedmiotu; kolejny argument predykatu „zawieszać” (zawieszać co? gdzie?) pokrywa się tutaj z dopełnieniem dalszym w funkcji okolicznika (zawiesił głos gdzie?). Dzięki temu fraza ta „przywołuje całkiem mimetycznie [...] wewnątrz tunelu”⁶². Zawiesił głos w tunelu, jakby na chwilę z niego zrezygnował, odwiesił na kołku, na ścianie tunelu. A ponadto taka mowa pozornie zależna, wprowadzenie czyjejs wypowiedzi i odnarratorskie słowo deskrypcji, jeszcze modyfikuje odczytanie multiplikując głos poprzez jego zawieszenie, a więc paradoksalnie redukcję: zawiesił (głos) Głos w tunelu. A więc padają mocne słowa nadziei, a może ironii, wypowiedziane przez Głos, który, wyartykułowawszy je, zawiesza swój własny prywatny głos.

Maybe that's what it takes for someone to love you,
the voice hung in the tunnel

W przekładzie Benjamina Paloffa zanika podmiot rozpuszczony w bezosobowej stronie biernej: dosłownie głos wisiał [zawisł] w tunelu. Jak podaje słownik, w połączeniu z przyimkiem „in” wiąże się taka właśnie forma: „if

⁶² M. Larek, *Problem referencji*, s. 304.

something such as smoke or a smell hangs in the air, it Remains there + over/in.”⁶³ Zawieszanie np. na ścianie czy kołku wymaga przyimka „on”. Ponadto w angielszczyźnie nie występuje frazeologiczna forma „zawieszania głosu”, a więc z wielu możliwych w oryginale interpretacji, oscylujących pomiędzy różnymi podmiotami, w przekładzie ostaje się jedynie sentymentalna konstatacja „głos zawisł w tunelu”, bez intencji, bez sprawcy i bez efektu.

Przygodna defrazeologizacja wywołana odpowiednim kontekstem pojawia się również w wierszu *Latem 1987*:

A było tak, że śmierć usiadła w moim cieniu,
 żeby się o mnie oprzeć, odetchnąć moimi myślami.
 Zerwałem się z miejsca, szukałem słońca w zenicie.

Chwył skonstruowany został na zbieżności przyimków – rekcji czasownika „szukać” i może nie frazeologizmu, ale utartej kolokacji „w zenicie”, będącej swoistą metaforą, gdyż słońce nie zawiera się „w” zenicie, ale w pozycji (co z kolei jest kolejną metaforą, ale tak, jak wiemy, rządzi językiem fizyki) zenitu, czyli w najwyższym punkcie. Ta zbieżność sprawia, że oprócz „naturalnego” podziału na całości semantyczno-logiczne (szukałem – czego? – słońca w zenicie) możemy wers ten przeczytać następująco: szukałem – czego? – słońca – gdzie go szukałem? – w zenicie. Wówczas zenit staje się, kognitywistycznie rzecz nazywając, „kontenerem”, czyli słowem, które istotnie implikuje wewnątrz, treść, „zawieranie się czegoś w czymś”⁶⁴. Ten efekt okolicznika miejsca potęgowany jest paralelizmem wobec pierwszego wersu, w którym śmierć siada „w” cieniu podmiotu. Rod Mengham nie tylko nie zachowuje tego chwytu wieloznaczności, ale też ponownie redaguje wersyfikację (każda zwrotka zamiast czterech ma teraz pięć wersów) oraz składnię, rozszerza również semantykę tekstu w wielu miejscach:

So your dying lodged where I gave it shade,
 a cradle to pause in and thoughts to inhale.
 But then I woke up. The sun at its height
 made me squint.

Krótką zwięzłą fraza rozwleka się tu na dwa wersy i dzieli na dwa odrębne zdania. W filologicznym przekładzie: „i nagle obudziłem się. Słońce w zenicie / oślepiło mnie”. Już pierwsze rozwiązanie sugeruje wybudzenie się ze snu, co narzuca wyłącznie oniryczny charakter pierwszym dwu wersom i gubi

⁶³ *Macmillan English Dictionary*, pod red. M. Mayora i in., China 2002, s. 646.

⁶⁴ Polszczyzna zna wiele przypadków, w których przyimka „w” używa się w celu wyrażenia zjawisk i sytuacji niemających nic wspólnego z określeniem przestrzeni (owego zawierania się), np. patrzyła się jak sroka w gnat, wierzę w Boga itp.

przy tym drugą drobną zabawę – zerwałem się z miejsca (na którym siedziałem) i zerwałem się „z miejsca” (nagle). Zanika też element poszukiwania, wypatrywania słońca w zenicie, lekko nostalgicznej frazy, w której może porzmiwiać „porywanie się z motyką na słońce”, która to jednak fraza nie zawiera w sobie fizjologicznej konsekwencji wpatrywania się w świetlistą kulę (u Menghama – zmrużenie oczu). Zamianie również ulega agens: działający w oryginale podmiot zamienia się w pokonaną, oślepioną ofiarę potęgi słońca. Z kolei Donald Pirie wychodzi z przekładu częściowo obronną, bardziej dosłowną ręką:

An so it was that your death took its place in my shadow,
to lean up against me, to breath by means of my thoughts.
I stoop up on impulse and searched for the sun at its zenith

Zarówno czasownik „to search”, jak i „zenith” łączą się z przyimkiem „at”, a zatem potencjalna i rozstrzygnięta wieloznaczność zostaje zachowana. Dwie linijki dalej, w tym samym wierszu, natrafiamy na kolejną odsłonę chwytu językowego, tym razem polegającą na amplifikacji:

Wzruszyłem ramionami i strząsnąłem duszę
zerwałem czarny bandaż, czarną lunę z pamięci.

Owemu rozszerzeniu poddany został frazeologizm „mieć duszę na ramieniu” – „bać się”. W konsekwencji literalnego wydźwięku utartego zwrotu „z duszą na ramieniu” obraz przezeń niesiony zyskuje materialność, wizualizuje w projektorze słów. Co jednak istotne, taki namacalny charakter frazeologizmu nie zatracą jego figuralnego znaczenia. Ta zmaterializowana dusza, która przysiadła na ramieniu, jest jednocześnie uosobieniem obawy, tej „duszy na ramieniu” właśnie. Strząśnięcie duszy z ramienia powoduje więc pozbycie się wszelkiego strachu. Dostępne są dwa przekłady i zarazem dwa przykłady odmiennych translatorskich strategii. Donald Pirie zdecydował się na przekład dosłowny, składając broń przed frazeologicznym charakterem tej frazy, zachowując jednak kontynuację antropomorfizacji śmierci i duszy, które „siadają” (w cieniu lub na ramieniu):

I shrugged my shoulders and gave my soul a shake down
I tore off the black bandages, the black halo from my memory

A zatem dosłownie podmiot w jego amerykańskim wydaniu „strząsnął z ramion duszę”. Konotacje strachu czy jakiegokolwiek emocjonalnego obciążenia zostają zredukowane na korzyść ciągłości imaginacyjnej. Rod Mengham natomiast zamienił duszę na serce:

The I pulled up my sleeves and dislodged my heart,
removed that black arm-band, the corona of memory.

I owo serce „usunął je z miejsca” („dislodged”). Problem interpretacyjny polega na tym, że zanika rzeczona antropomorfizacja i jednocześnie pojawia się pytanie o legitymizację serca na ramionach. Polski czytelnik nie zastanowi się nad nietypową fizycznie (jeśli o duszy w ogóle można mówić w sposób cielesny) lokalizacją duszy, ponieważ utarty frazeologiczne wyrażenie znaturalizowało ten obraz. W angielszczyźnie nie występuje natomiast zwrot mówiący o „sercu na ramieniu”. Można ewentualnie sięgnąć po „to have heart in the right place”, czyli na swoim miejscu (a więc w okolicach mostka), co jednak niesie za sobą dalsze interpretacyjne zmiany ze względu na rozbieżne znaczenie angielskiego idiomu. Z podobnym problemem zmierzał się tłumacz Wisławy Szymborskiej Karl Dedecius, który w wierszu *Obmyślam świat* napotkał frazę „z nastroszoną / duszą jak wróblem na ramieniu”. Język niemiecki również nie dysponuje idiomem „mieć duszę na ramieniu”, przy czym komentatorka tych translatorskich zmagani (zakończonych ostatecznie przekładem dosłownym) konstatuje na korzyść tłumacza (a raczej tłumaczy, gdyż jest to sytuacja wobec wiersza Sosnowskiego paralelna), iż „podjęta w oryginale próba rozszerzenia zwrotu o atrybut »nastroszoną« i porównanie »jak wróblem« nie jest w przekładzie możliwa”, więc „frazologicizm jako taki przestaje istnieć”⁶⁵. Ważniejsze okazuje się obrazowanie tej metafory, a nie jej frazeologiczne zaplecze.

(Nie)przekładalność języka Sosnowskiego

Wobec wyeksplikowanych powyżej chwytów językowych, będących najczęściej niemożliwym do wykonania translatorskim zadaniem, pozwolę sobie przytoczyć wypowiedź jednego z krytyków (Michała Witkowskiego) komentującego wybór pt. *Wiersze*:

Odchyłeń nie napotykamy więc na poziomie leksykalnym, ani frazeologicznym, ani nawet składniowym [...] Nie ma „odchyłeń” głównie dlatego, że prawie nie spotykamy u Sosnowskiego metafortzw. „dopełniaczowych”, mało tu fonetycznych środków stylistycznych⁶⁶.

Problem ewentualnej nieprzetłumaczalności chwytów językowych stosowanych przez Andrzeja Sosnowskiego wynika nie tylko z ograniczeń systemowych danego języka docelowego czy braku językowego polotu, intuicji słowno-frazotwórczej. Polega również na różnicach w intencji, z jaką stosuje się owe

⁶⁵ A. Pieczyńska, *Indywidualne modyfikacje frazeologizmów w poezji Wisławy Szymborskiej*, w: *Przekładając nieprzekładalne*, pod red. M. Ogonowskiej, Gdańsk 2000, s. 467.

⁶⁶ M. Witkowski, *The Best of Andrzej Sosnowski*, „Czas Kultury” 2001, nr 4, s. 92.

chwyty – nierozstrzygalnej dwuznaczności niemal całkowicie idiomatycznej wobec danej kultury i – przede wszystkim – na różnicach w tradycji języka poezji. Nurt lingwistyczny obecny w poetykach anglo- czy niemieckojęzycznych miał inne podłoże niż jego odzwierciedlenie na terenie Polski. Gromadzenie i trawestowanie frazeologizmów (i frazesów) to potrzeby obce czytelnikom lingwistycznych poetów niemiecko- czy anglojęzycznych np. Ernsta Jandla (Austria) czy Johna Ashbery’ego. Poetyka tego pierwszego bliska jest raczej językowym poczynaniom Mirona Białoszewskiego, austriacki poeta czerpał również z poezji konkretnej i dadaistów, skupiał się przede wszystkim na „akcydentalnych cechach słów” – materii, kształcie i brzmieniu. Ważkość głosowych realizacji tej poezji podkreślały niezliczone nagrania i wystąpienia, w których poeta sam odczytywał swoje teksty z silnym austriackim akcentem. Jeśli pojawiała się tam ironia, to jednak na poziomie semantyki, nawiązywała najczęściej do kwestii politycznych (i II Wojny Światowej). Zatem lingwizm, językowe podłoże i zacięcie tej poezji polegały na czymś zupełnie innym.

Natomiast „językowo-ironiczny” charakter zabiegów Sosnowskiego, upodobanie do re-kontekstualizacji wyrazów i znaczeń, zdawałoby się przybliżać poetykę autora „Stancji” do Ashbery’ego, którego również „fascynują słowa w kontekście innych słów, dźwięki, które nabierają niepowtarzalnej jakości tylko dlatego, że są zestawione z innymi dźwiękami, kolory na obrazach, które nie byłyby sobą, gdyby nie tło innego, nawet monotonnego obrazu”⁶⁷. Jednak okazuje się, że same chwytów polegają u amerykańskiego poety na czymś innym:

[język Ashbery’ego – I.O.] to świat niezbadanych, lecz możliwych połączeń. W świecie tym zaczyna się częściej korzystać z zasobów leżących wcześniej odłogiem, przede wszystkim z zaimków i spójników, które uwypuklają nierozstrzygalność i ruchliwość zjawisk językowych⁶⁸.

Ta ironiczna nierozstrzygalność zasadza się zatem nie na homonimii czy defrazeologizacji, w zamian za to u Ashbery’ego występuje „radikalny eksperyment językowy polegający na nienaturalnie częstym użyciu pobocznych części mowy, takich jak zaimki i spójniki”⁶⁹. Takie różnice w językowej materii i warsztacie istotnych dla danego obszaru językowego poetów „lingwistycznych” mogą okazać się dodatkową barierą translatorską. Wówczas nagrodą za wielogodzinne głowienie się nad przekładem skomplikowanego chwytu językowego, charakterystycznego dla Sosnowskiego, może okazać się niezrozumienie i odrzucenie produktu zbyt egzotycznego w swoich językowych manierach,

⁶⁷ K. Bartczak, *Świat nie scalony*, Wrocław 2009, s. 92.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 87.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 86.

zbyt odległego wobec danej poetyckiej tradycji. Pytanie brzmi zatem ponownie nie tylko „jak”, ale „czy” i „co” ocalać w przekładzie?

Words at play. Play on words in Andrzej Sosnowski's poetry in translation

SUMMARY

The poetry of Andrzej Sosnowski is usually described by critics as hermetic, mostly because of its innovative language that is full of intertextual as well as intratextual connotations and allusions. Various games with words are divided in this text into two major areas: 1) Modifications within idioms (these basically consist in substitution of one or more parts of an usual phraseological entity, as well as in contaminations of two or more idiomatic expressions, or in processing idioms literally). And 2) Irony meant primarily as a figure of speech (rather than a figure of thought) that, by means of homonymy and valid grammatical coincidences, underscores the aporetic character of language as such. Sosnowski's sampling and taking advantage of the potential of Polish becomes entirely discernible especially in the translations of his poetry. The effects of the translators' efforts (into English and German) are here exposed to a thorough analysis that focuses on the essential challenge of such a play on words.

O Autorce

Inez Okulska - ur. 1987, doktorantka podwójnego programu Filologii Polskiej UAM Poznań (Zakład Teorii Literatury, Literatury XX Wieku i Sztuki Przekładu) i Translation Studies EUV Frankfurt (Oder). Zajmuje się teorią translacji - możliwie interdyscyplinarnie (sięgając do filozofii, filozofii literatury, socjologii przekładu, antropologii, językoznawstwa i innych) oraz krytycznie literaturą współczesną - ze sporym językoznawczym zacięciem. Przewodniczy Naukowemu Kołu Przekładowemu "Przekładnia"