

Magda Heydel

Co mówi, kiedy nikt nie mówi. Praktyka poetycka Alice Oswald jako przekład

Alice Oswald, angielska poetka średniego pokolenia, która w opinii wielu krytyków i twórców jest dziś najbardziej oryginalnym głosem poetyckim Wielkiej Brytanii, w polszczyźnie obecna jest na razie w skromnym zakresie. Przekłady kilkunastu jej wierszy weszły do antologii *Poetki z wysp* (2015), tom *Falling Awake* został wydany przez Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku pod tytułem *Zapadać w jawę* (2018), a na wydanie czeka poemat *Memorial, An Excavation from the „Iliad”*. Umieszczając dzieło Oswald w perspektywie przekładu, chciałabym spojrzeć na nią nie tylko jako tłumaczka jej utworów; ważniejsza jest dla mnie próba uchwycenia wewnętrznej cechy samego pisarstwa Oswald – jego inherentnie przekładowy charakter. Definiowany przez poetkę przekład jest w moim przekonaniu jedną z najistotniejszych kategorii organizujących jej język, praktykę artystyczną i życiową, a także koncepcję podmiotowości.

Oswald, z wykształcenia filolożka klasyczna, z zawodu i wyboru ogrodniczka, to poetka niezwykłego skupienia i intensywności, których źródłem jest kontakt z naturą, w wymiarze doświadczenia zarówno fizycznego, jak i duchowego. Sama mówi, że bardzo wiele czasu spędza w towarzystwie życia, które nie jest

życiem ludzkim, próbuje więc zrozumieć jego istnienie i własne istnienie wobec owego Innego [Heydel 2015]. Komentując swoją metodę twórczą, stwierdza, że jej wiersze powstają nie przy stole, ale w czasie pracy, w rytmie wykonywanych czynności na otwartym powietrzu. Samo zapisanie tekstu jest wtórnym powieleniem czy udostępnieniem wiersza, a nie aktem twórczym, który przebiega bez udziału pisma, angażuje natomiast cielesność i pamięć. Utwory Oswald mają charakter słowa żywego, działającego w relacji do fizycznie istniejącego świata natury. Ich ustabilizowana na papierze forma jest już przekładem.

1. Nasłuchiwanie

Wykonywana pod gołym niebem praca ogrodniczki/poetki wymaga udziału nie tylko umysłu, ale i mięśni, zmysłów, oddechu, bicia serca, pamięci. W szkicu *The Universe in Time of Rain Makes the World Alive with Noise* Oswald pisze:

kopiąc, człowiek zostaje cielesnie wmieszany w świat ziemi; myśl i ziemia nieustannie się przenikają. Czujemy jej zapach, jej twardość pod podeszwą, poruszamy się po niej przez jakieś osiem godzin, a język szpadla (mówi krótkimi wersami, trochejami i daktylami: zgrzyt zwrot plask plask, zgrzyt zwrot plask plask) pełnie i zmienia się w tym samym tempie co ziemia. Nie można nie mieć krytycznego stosunku do opisu błota, który byłby oparty tylko na spojrzeniu. [Oswald 2000: 40]

Przestrzeń, którą potocznie i amatorsko kojarzy się z ciszą, okazuje się dla poetki intensywnym pejzażem dźwiękowym:

Ludzie często pytają mnie, co najbardziej lubię w ogrodnictwie [...]. Prawda jest taka, że dźwięki. Nie znam niczego cudniejszego niż te swobodne wstrząsy dźwięku, które rozlegają się na tle bicia serca. Maszyneria, chrobot szpadla, śpiew ptaka, żwir, deszcz na folii, kalosze w ruchu, samoloty, nasiona w papierowej torebce, ziemniaki wysypywane ze skrzynek,

wstrząsy małych listków wysoko lub dużych liści na wysokości głowy, szron na trawie, podkaszarki, polewaczki... [Oswald 2000: 35-36]

To odgłosy zwykle pomijane jako bezsensowny szum, zakłócenie. Tymczasem projekt poetycki Oswald w jednym z ważnych wymiarów polega na dotarciu do zawartego w tych odgłosach przekazu, dosłuchaniu się tego, co w nich mówi. Tak ustawiony filtr uważności nie tylko zmienia zakres obserwacji, ale także wyznacza ludzkiemu językowi inne miejsce w „świecie ożywionym dźwiękiem”. Język poezji Oswald, wchodząc w dialog z odgłosami natury, gęstnieje, ujawnia swoje fizyczne istnienie przez szczególną materializację słów. Tracą one charakter arbitralnych znaków łączonych z pojęciami, nie tyle rejestrują dźwięki rzeki czy drzew, co stają się tymi dźwiękami, choć nie tracą zarazem swoich „ludzkich” znaczeń. Poetka tworzy w języku miejsce dla głosu świata: odsuwa na bok znaczenia, do których użytkownicy języka przywykli, by zrobić miejsce dla tego, „co mówi, kiedy nikt nie mówi”. Udziela głosu temu, co nie mieści się w sferze znaczeń definiowanych z perspektywy antropocentrycznej, przymuszając ludzki język do wypowiedzenia tego, czego dotąd nie miał w repertuarze. Poetka stwierdza:

Kiedy piszę wiersz, najpierw słyszę jego kształt [...]. Słyszę zdania, wyraźne fale gramatyczne płynące od przedmiotów, jak fale energii. [...] Słuchanie i ogrodnictwo rozumiane jako forma słuchania są sposobami zmuszania wiersza, by otworzył się na to, co cieleśnie leży poza nim. Oko to instrument nastrojony na powierzchnię, ucho natomiast informuje o objętości, głębi, zawartości [...]. Ucho wsłuchuje się [*hears into*], a nie tylko słucha [*not just at*] tego, co je otacza. Wyzwaniem dla poezji jest utrzymywać język stale otwarty, aby to, czego jeszcze nie wiemy, mogło przezeń przejść. [Oswald 2000: 37]

Taka praktyka poetycka wymaga pokornego i empatycznego wsłuchania, nastrojenia się na odbiór, aby możliwe było udzielenie języka owemu niedostępnemu głosowi. Mary Pinard nazywa tę

technikę „echo-poetyką” [Pinard 2009: 18]. David Farrier z kolei łączy ją z koncepcją „tętniącej życiem materialności” (*vibrat materiality*) Jane Bennett, według której obiekty nieożywione mogą być quasi-agensami, nie tylko modyfikującymi działanie człowieka, ale także realizującymi własne cele. Oswald zyskuje dostęp do „tętniącej życiem materii” właśnie dzięki uważności nasłuchiwania i inkluzywnego, partycypacyjnego podejścia do nie-ludzkich agensów [Farrier 2014: 6]. Ja chciałabym spojrzeć na projekt poetycki Oswald w perspektywie praktyki przekładu, próbując zrozumieć z jednej strony proces, jaki uruchamia w swoich wierszach, z drugiej – proponowane przez nią poszerzenie samego pojęcia przekładu jako praktyki twórczej. Skupię się na dwu poematach Oswald: *Dart* (2002) oraz *Memorial. An Excavation from the „Iliad”* (2012). W obu gest tłumaczenia sytuuje się w samym centrum, choć za każdym razem jest inny i prowadzi do innych rezultatów.

2. Przełożyć rzekę

Poemat *Dart* to ikoniczna poetycka reprezentacja rzeki płynącej przez hrabstwo Devon. Zbudowany został z mowy ludzi żyjących, pracujących i wędrujących nad rzeką, zamieszkujących ją bóstw i zmarłych oraz samej przyrody. Poetka przez trzy lata rejestrowała rozmowy, by przekształcić je następnie w swoisty pejzaż dźwiękowy. Nadrzeczne krajobrazy, a przede wszystkim sama woda, są pełnoprawnymi bohaterami tego poematu i zostają najdosłowniej dopuszczone do głosu. Wodny charakter utworu wyraża się w jego formie, niepoddanej jednolitemu zewnętrznemu uporządkowaniu, rozlewającej się szeroko lub zwięzającej w strumyczek, rządzącej się naturalnym, quasi-przyrodniczym rytmem. Zindywidualizowane wypowiedzi poszczególnych bohaterów, choć oznaczone na marginesach – jakby poetka ustawiała dyskretne tabliczki z nazwami miejscowymi – zlewają się ze sobą i przenikają. „Wszystkie głosy należy odczytywać jako poszum rzeki” – pisze Oswald w nocie do tekstu [Oswald 2002: v]. W rozmowie poetka tak komentowała tryb powstawania utworu:

tak naprawdę nie jestem poetką, która tworzy, a raczej tłumaczką tego, co postrzegam. A zobaczyłam właśnie tę rzekę, która zaczyna się na wrzosowisku Dartmoor i wpływa do morza w Dartmouth. Postanowiłam, że pójde z biegiem rzeki, żeby odtworzyć to, co zobaczę. Po części jest to głos wody, po części głosy ludzi, którzy żyją nad rzeką Dart. Wyszedł z tego wiersz-patchwork, wiersz-wędrówka po mapie tej rzeki, który od czasu do czasu rozbrzmiewa różnymi głosami. [Heydel 2015]

Rzeka zostaje przepisana, przetłumaczona w poemat. W efekcie powstaje „ścieżka śpiewu”, a *songline* [Oswald 2002: v], wiodąca od źródeł do morza, ale też od pierwszej do ostatniej strony tekstu. Może się to wydawać ryzykowne, bo niewspółmierność zaangażowanych w ten szczególny przekład języków przekracza ramy antropocentrycznej wizji przekładu, której nowoczesne podstawy sformułował Roman Jakobson, pisząc o transferze między systemami arbitralnych znaków, oderwanych od pozajęzykowego doświadczenia i pozbawionych bezpośredniego zakorzenienia w świecie [Jakobson 2009: 41-50]. Propozycja Oswald neguje nie tylko semiotyczno-językoznawczy wymiar przekładu, ale także jego czysto intelektualny charakter.

Blżej jej z pewnością do myśli Bronisława Malinowskiego, wyrastającej z jego zainteresowań lingwistycznych, ale opartej przede wszystkim na doświadczeniu obserwacji uczestniczącej i terenowej pracy antropologa. Dla Malinowskiego przekład ściśle związany jest z przestrzenią spotkania z Obcym, wymaga zatem skontekstualizowania znaków w konkretnej sytuacji kulturowej, w przeciwnym razie niemożliwe jest osiągnięcie porozumienia [Malinowski 2013: 39-52]. Tłumacz musi zrezygnować ze swoich kategorii, odsunąć je na bok, zrobić miejsce dla sposobów rozumienia, jakie proponuje Inny, wsłuchać się, by pojąć, ryzykując nie-rozumienie [Steiner 2009: 329-30]. Oswald dokonuje właśnie takiego eksperymentu hermeneutycznego: tłumaczenia nastawionego na odkrywanie znaczeń w przestrzeni pozornie ich pozbawionej. Nowa jakość jej projektu polega na radykalnym otwarciu ucha na przyrodę, by nie mówić za nią, ale podporząd-

kować swoją przestrzeń językową i pojęciową temu, co dociera z zewnątrz. Odzegnując się od określenia „nature poetry”, które kojarzy się z tanią emocjonalnością znajdującą wyraz w oswojonych obrazach przyrody, Oswald mówi, że interesuje ją człowiek, którego nie da się zrozumieć bez próby zrozumienia tego, co nie-ludzkie. Ten post-humanistyczny eksperyment poetycki byłby skrajną formą Bermanowskiego „doświadczenia obcego” [Berman 2009: 249-250] oraz Ricoeurowskiej „gościnności językowej” [Ricoeur 2009: 367].

Jeden z głosów w poemacie należy do przyrodniczki, obserwującej rzeczne zwierzęta, usiłującej wtopić się w przestrzenie i barwy przyrody. Podgląda ona kopulację motyli, widzi węgorza, który „wymiędla się” z powrotem z żołądka czapli, i tajne szczeliny, przez które przeciskają się wydry. Jej pozycja jest dwuznaczna, nie tylko ze względu na ironicznie podbarwioną erotyczną fascynacją katalog zainteresowań, ale dosłownie – znajduje się pomiędzy, w przejściu. Z obserwatorki przyrody staje się jej częścią, sama jest obserwowana:

ćśśś umiem się schować niewidzialna
z lornetką w miejscach wilgotnych. Widzę żaby
skryte pod skrzekiem – wodną spermą – szeptem, noszę
stonowane kolory

szeptem, to ta przyrodniczka
siedzi tu od świtu
i kapie w ten swój wodoodporny notes¹.
[Oswald 2015: 171]

W tej scenie, jak w całym poemacie, bardzo wiele rozgrywa się na poziomie eufonii, zwłaszcza aliteracji oraz innych zabiegów związanych z wykorzystaniem materialności języka. Przyrodniczka szepcze, szumi i szeleści tak samo jak obiekty jej obserwacji, „mieści się w dźwiękoznakach skowronka” [Oswald 2015: 171]. Rozmywają się granice między przyrodniczką i przyrodą – nie

1 Wszystkie przekłady wierszy Oswald w moim tłumaczeniu.

rzeniami leksykalnymi, budującymi nerwowość i napięcie oraz głoskowymi, podkreślającymi fizyczność doznania. To są zabiegi aktywizujące się w głośnym czytaniu i odbiorze słuchowym. Fizyczność ruchów pływaka i wody zostaje jednak przeniesiona również na tekst zapisany, odbierany przez oko. Ruchy płynącego zostawiają ślady, które można przełożyć na znaki alfabetu. S, W, I, M – to nie tylko kształty ulotnie zapisane na wodzie (pisanie na wodzie nabiera tu nowego znaczenia), ale też angielskie słowo³. Arbitralny znak zostaje wyprowadzony z rzeczywistości pozajęzykowej, być może jako sygnał nawiązanego kontaktu, swoistej odpowiedzi przyrody na podjęty przez człowieka ryzykowny dialog: ciało płynącego zamienia się w falę rzeczną, a ona odpowiada mu: płyn.

Sama Oswald stwierdza: „Rzeka dwukrotnie pokazała mi, że woda jest większa niż poezja. Idealnym rozwiązaniem byłoby stworzyć wodę, ale musiało mi wystarczyć naśladowanie – przepływ jaźni, twierdza innych form życia” [Brown, Paterson, red. 2003: 208]. Poetka szuka „języka bardziej niż to możliwe nieprzejrzystego i płynnego, pokawałkowanego, natychmiastowego, wsobnego i czulego na oddech” [Brown, Paterson, red. 2003: 209], który dałby szansę na zbliżenie się w przekładzie do głosu rzeki, odnalezienie wspólnoty. W poemacie pojawia się głos Theodora Schwenka, antropozofa, autora książki *Das sensible Chaos* (1949), zawierającej jego przemyślenia dotyczące przepływów wody i powietrza. Obserwacja meandryczności i różnych wzorów przepływu prowadzi autora do pytań o wspólne zasady rządzące ruchem, a więc życiem. Schwenk dowodzi, że w przepływach właśnie mają swoje źródło wszelkie odczucia i myśli, a nawet język, który jego zdaniem powstał z interakcji ludzi z ruchem żywiołów. Mistycyzująco-scjentystyczne przemyślenia antropozofa, w postaci odpowiednio meandrycznej, bo jako tekst złożony z fraz wziętych z różnych miejsc jego pracy, tworzący efekt gęstej termi-

3 Trudno równie przekonująco posłużyć się polskim słowem, na przykład PŁYŃ. Pozostałam przy literach tworzących angielskie słowo także po to, by zachować znaki angielskiej rzeczywistości, ale to kolejny przykład trudności z przekładem tej gęstej poezji na inny język.

nologii naukowej, a zarazem silnej metaforyczności, to być może kolejna próba zrozumienia relacji między tym, co konstytuuje człowieka, a nie-ludzkiem, którego głosu poetka nasłuchuje. Wzięte nie bez ironii teorie Schwenka kierują się ku punktowi, w którym nastąpił rozdział między wodnym przepływem a myślą i językiem. Być może rysuje się tam szansa na odzyskanie kontaktu.

W projekcie Oswald to nie rzeka ma dostać głos od poetki, ale przeciwnie – to poetka miałaby mówić wodą. Oto utopijny (nomen omen) model przekładu immersyjnego, pochłaniającego tłumaczkę, likwidującego podział między wyjściowym i docelowym, oryginalnym i przełożonym, cudzym i własnym. Taki przekład pozwalałby usłyszeć Innego, ale i własny głos z odmiennej, radykalnie nie-swojej perspektywy.

3. Przełożyć atmosferę

Memorial – opublikowany dziesięć lat po poemacie *Dart* – to drugi wielki projekt przekładowy poetki. *Dart* jest dziełem przyrodniczki; *Memorial* wychodzi z żywiołu kultury. To szczególny przekład *Iliady*, zawierający tylko dwa plany eposu: porażające opisy śmierci bohaterów (pierwsza część poematu to lista ich imion) oraz rozbudowane porównania homeryckie. Znika natomiast cała warstwa narracyjna i bohatera. W rezultacie powstaje swoisty słowny fresk o ogromnej sile wyrazu: widzimy śmierć masy ludzi, każdy z nich ginie osobno. Tymczasem fale morskie, wiatr, las, owady, sarny czy wilki żyją dalej swoim nie-ludzkim życiem, podporządkowanym prostym, nie-ludzkim prawom.

Taka *Iliada* okazuje się jaskrawo aktualna, przywołuje znane nie tylko z literatury, ale i z mediów obrazy wojny i przemocy. Carolin Hahnemann [2014] interpretuje poemat Oswald w kontekście pomników upamiętniających poległych za pomocą wyciętych w kamieniu imion: od starożytnych list ofiar, przez paryski Łuk Triumfalny, monumenty wojny secesyjnej i I wojny światowej, po pomniki ofiar II wojny oraz weteranów Wietnamu. Przykłady można mnożyć, zwłaszcza jeśli się sięgnąć do historii XX wieku: nieme groby nieznanego żołnierza, cmentarze wojenne, notujące imię każdego poległego i listy ofiar Holokaustu, na przykład

„Księga imion” eksponowana w bloku 27 w Muzeum Auschwitz. *Memorial* to innowacyjny poetycki gest egalitarnego upamiętnienia, wpisany w tradycję, której podstawy tkwią w najpierwotniejszej reakcji na śmierć drugiego człowieka.

W dokonanym przez poetkę zagęszczeniu „widoku cudzego cierpienia” chodzi o zejście na poziom tej podstawowej, niemal biologicznej reakcji. Oswald stawia nas w pozycji świadków okrutnej śmierci każdego z bohaterów, ale nie definiuje ich narodowości, strony konfliktu, której służyli, interesów i ideologii, które postawiły ich na polu bitwy. W logice narracji Homera wszystko to jest czytelne, w wersji Oswald – zatarte, unieważnione. Stajemy natomiast wobec wielości pojedynczych historii ludzkich, które nie wyczerpują się w wojennym zaangażowaniu. Zwłaszcza że w poemacie *Memorial* sam cel wojny zanika – okazuje się ona wyłącznie czasem i miejscem gwałtownych śmierci, bezsensownych i dotyczących tak samo obu stron konfliktu. Dlatego przeciwnicy leżą w tym samym zbiorowym grobie poematu, czasem w tej samej mogile jednego wersu.

Ten radykalny egalitaryzm, dekonstruuujący ideę wojny, a zarazem obnażający jej istotę, łączy się z inną ważną cechą poematu: poetka wprowadza do tej męskiej historii kobiecą perspektywę. Obok ginących żołnierzy pojawiają się ich matki (nawet jeśli tylko w negacji: „o matce nic nie wiadomo”), narzeczone, żony, które stają się właśnie wdowami. Polegli byli czyimiś synami, braćmi, mężami, a nie tylko i nie najpierw żołnierzami. Już w pierwszej scenie poematu widzimy kobiety: Protesilaus „miał dom w pół wybudowany / Żona wybiegała rozdrapując twarz” [Oswald 2015: 182]. W ostatnim kadrze jest żona Hektora, Andromacha. To przesunięcie ogniskowej w poszczególnych scenach otwiera poemat na przestrzenie cierpienia rozciągające się poza jego nurtem narracyjnym, wprowadza w jego orbitę tych, którzy pozostali i niosą dalej ciężar i grozę śmierci, nie doświadczając bynajmniej jej „wielkości” i „szlachetności”, którą chętnie narzucają bohaterские interpretacje *Iliady*.

Oswald wpisuje w obraz rzezi sceny miłosne, które są początkiem życia, w brutalnym zestawieniu z chwilami śmierci, które życie kończą. Na przykład w historii Abarbarei i Bukolina (tu nawet

niewymienionego z imienia) oraz ich bliźniąt, zabitych przez Diomedesa:

Była błękitna sadzawka kochała swoją samotność
 Kładła się na kamieniach czystym okiem patrząc w drzewa
 Nazywała się Abarbarea
 Odnalazł ją wśród wzgórz młodzieniec
 Raz rzucił okiem na jej drżącą świeżość
 Zdarł z siebie ubranie
 Wśród zdumionych owiec
 Skoczył ze skały prosto w jej ramiona
 Z tej szybkiej przygody było dwoje dzieci
 PEDAS i AJSEP
 Tego samego dnia zginęli w Troi.

Ich śmierć opisana jest przez Homera na początku pieśni VI eposu. W jej dalszej części mamy scenę pożegnania Hektora z Andromachą. U Oswald Hektor ginie „tak jak wszyscy”, kiedy strzała znajduje skrawek odkrytego ciała przy obojczyku. Wraca obraz Andromachy – śmierć Hektora jest spełnieniem tragedii, której oboje od dawna się spodziewali:

Od zawsze wiedział że to się wydarzy
 On tak chępliwym taki niespokojny
 Ogłuszony przez bitwę pojawiał się w domu
 Zakuty w zbroję przystawał na progu
 Jak ktoś kto wpada z ulicy motor zostawia na chodzie
 Wszystkie kobiety go kochały
 Żonę miał Andromachę
 Kiedyś spojrzął na nią spokojnie
 Rzekł wiem co się wydarzy
 Stał mu przez oczyma obraz on nie żyje
 Ona w Argos tka u obcej kobiety
 Zamrugał powiekami i wrócił do pracy
 Hektor kochał Andromachę
 Choć w końcu puścił jej postać w niepamięć
 Wrócił do niej bez wzroku

Bez siły bez wyrazu
 Prosił tylko żeby go umyć i spalić
 A kości zawinięte w miękkie płótno
 Zwrócić ziemi.
 [Oswald 2015: 188]

W rozmowie z Sarah Crown Oswald mówi:

Zawsze miałam frustrujące poczucie, że *Iliada* jest źle czytana [...]. To uatrakcyjnianie wojny, ci białoskórzy greccy bohaterowie o rozwianych włosach – to się zamieniło w kliszową, imperialno-brytyjską część kultury. Każdy przekład, który się weźmie do ręki, jest tak romantycznie zaangażowany w główną historię, że znika zwyczajność Homera, którą uwielbiam – niesamowite tło tego poematu, ci poszczególni, prawdziwi ludzie, którzy po prostu są sobą. [Crown 2011]

W „bohaterskiej” lekturze zniknięcie grozi też przyrodniczości eposu, biologicznej materialności życia i śmierci, „powrotowi do ziemi”, który u Oswald jest porażający: proch, piasek, wsiąkająca w ziemię krew, stratowane zwłoki, resztki włosów. Wszystko, co dotyczy przyrody, a przyrodą jest także ciało zmarłego człowieka, ma charakter konkretny, namacalny.

Wszystkie wiersze, które napisałam – mówi Oswald – są w jakiejś mierze odpowiedziami na mój początkowy zachwyty czytania Homera [...]. U niego w wierszu drzewo naprawdę jest drzewem – nie drzewem Homerowym, ale zielonym, liściastym, prawdziwym. Całe pisarskie życie upływa mi na poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie: jak on to robi? Każda moja książka służyła odkrywaniu, w jaki sposób wsadzić drzewo do książki. [Crown 2011]

Porównania homeryckie stanowiące drugą warstwę poematu *Memorial* również są praktyczną odpowiedzią na to pytanie. Brutalne sceny zabijania rozdzielają piękne i sugestywne obrazy przyrody, które, tak jak u Homera, służą zrozumieniu tego, co dzieje

się w świecie ludzi, ale jako opisy mają też wartość same w sobie. Najwyraźniej widać to w zakończeniu utworu, kiedy po epizodzie śmierci Hektora ludzie znikają z pola widzenia, a pozostają tylko widoki przyrody. Dwanaście ostatnich części poematu to następujące jedno po drugim porównania. Każde zaczyna się od „jak ...”, ale przedmiot porównania rozmywa się: nie wiemy już, co jest jak liście, wodne ptaki, muchy, świerszcze czy spadająca gwiazda. Przyroda uwalnia się od roli narzucanej jej przez człowieka, a człowiek z użytkownika staje się uczestnikiem, traci bezpieczną pozycję obserwatora, zostaje wciągnięty w rytm natury.

Ta warstwa poematu *Memorial* jest kontynuacją projektu, który poeta realizuje już w poemacie *Dart* i innych swoich książkach. Przyroda jest większa od poezji, a język musi próbować temu sprostać przez intensyfikację. Porównania homeryckie Oswald są zorganizowane eufonicznie, zwłaszcza przez aliteracje i dyskretne onomatopaje:

Jak od poszeptów wiatru
 Zaczynają się pogłoski wśród fal
 Jeden długi ton który narasta
 Woda wzdycha głęboko
 Jak fala pełznąca po polach
 Gdy wschodni wiatr wzbiera
 Buszuje i poszukuje
 Niczego się tu nie znajdzie
 Żdźbła zbóż potrząsają zielonymi głowami
 [...]
 Jak dąb trafiony gromem
 Wyrzuca w górę ramiona i płonie
 Przerazenie bierze przechodnia
 Kiedy wacha siarczaną woń
 I patrzy przed siebie na pola rozmigotane
 Rozpalone błękitnie obcością boga
 [...]
 Jak liście które mogłyby spisać dzieje liści
 Wiatr ich duchy zdmuchuje w dół na ziemię
 Wiosna natchnie lasy młodymi liśćmi

Tysiące imion tysiące liści
 Kiedy je wspomnisz wspomnij i o tym
 Martwe ciała to ich rodowód
 Który znaczy nie więcej niż liście.
 [Oswald 2015: 182-189]

Siła porównań homeryckich zostaje dodatkowo wzmocniona przez to, że w poemacie każde z nich jest dwukrotnie powtórzone. Ten zabieg zdumiewa i budzi opór w cichej lekturze tekstu. Po co zapisywać tę samą strofę dwukrotnie? Chwył ten wprowadza efekt znieruchomienia, zatrzymania, tworzy przestrzeń zadumy nad śmiercią, hołdu dla poległego, na który nie ma czasu w wirze walki. „Mój przekład – pisze Oswald w nocie poprzedzającej poemat – przedstawia cały epos jako swoisty cmentarz z głosów, próbuje po wojnie trojańskiej bez użycia pisma zachować imiona i żywoty”. W ten sposób podkreślona zostaje moc głosu i słuchu: nie pismo, ale ciało i pamięć człowieka zapewniają przetrwanie czyjegoś życia. Zapis głosu to działanie wtórne, rzecz naprawdę rozgrywa się w fizycznym wymiarze dźwięków.

Zresztą u Homera także występują powtórzenia stałych formuł. Oswald przenosi tę mnemotechniczną i rytmiczną cechę eposu do swojego tekstu. Fizyczne istnienie powtórzenia ma znaczenie przy ustnym wykonywaniu utworu. W cichej lekturze luzuje się zasada linearności, tymczasem przy słuchaniu i odbiorca, i wykonawca skazani są na linearność tekstu rozwijającego się w czasie. W drukowanej wersji poematu powtórzenia dekonstruują jego piśmienny charakter, zmuszają do powrotu do czytania na głos; w wersji dźwiękowej nadają utworowi tempo, konstruują jego strukturę. O ile w poemacie *Dart* oralny charakter tekstu ujawniał się w różnicowaniu głosów, rejestrów, form poetyckich, o tyle w utworze *Memorial* mamy do czynienia z jedną płaszczyzną głosu narratorki. Oswald przeciwstawia się tu dominacji literatury pisanej, przeznaczonej dla oka i czytanej w ciszy. Poezja ma dla niej charakter efemeryczny i performatywny, związany z trwaniem w czasie wypowiedzania – tak jak to było z homerycką pieśnią. Dzięki temu poemat staje się na powrót żywym tworem, który naturalnie zmienia się przy każdym zaistnieniu, nie jest formą,

lecz organizmem. Oswald nigdy nie czyta swoich tekstów, zawsze wykonuje je z pamięci, nawet jeśli jest to *Memorial*, którego recytacja trwa ponad dwie godziny.

Taka technika wykonywania utworów wiąże się z opisaną wyżej metodą twórczą poetki. Rozgrywa się w przestrzeni ciała, w ruchu, angażując oddech, mięśnie i pamięć, która również podlega przekształceniu, skoro jest nieustannie ćwiczona. To ryzykowna technika, która – jak przyznaje autorka – ma wady: jedną z nich jest prerażenie, inną zmęczenie. Ale jej stawka jest wysoka: to próba przeciwstawienia się pogłębiającemu się w naszej cywilizacji od momentu wynalezienia pisma i metod jego zwielokrotniania rozdziałowi między umysłem i ciałem. Poetka dąży do ucieleśnienia pracy umysłu, nie zgadzając się na suplementację swojego ciała nawet przez kartkę z tekstem wiersza. Wiersz jest niezależny od zapisu, a zależny od organizmu człowieka; język to nie znaki, ale ruch wody i powietrza.

Jako eksperyment przekładowy *Memorial* jest odległy od tłumaczenia w takim sensie, w jakim definiujemy je dzisiaj, jednak związek z *Iliadą* pozostaje centralnym motywem organizującym formę i zawartość utworu, który wpisuje się jednocześnie w tradycję prze-pisań archaicznego eposu. Jakie byłyby w tej perspektywie specyfika i nowatorstwo Oswald? Co przekonywałoby nas, że warto o tym eksperymencie mówić w kategoriach przekładu? Sama poetka deklaruje:

Poemat jest przekładem atmosfery *Iliady*, a nie zawartej w niej opowieści. Matthew Arnold (a po nim niemal wszyscy) cenią *Iliadę* za jej „szlachetność”. Tymczasem krytycy starożytni cenili jej *energeia*, co oznacza mniej więcej tyle co „rzeczywistość jaskrawa nie do wytrzymania”. [...] W poniższej wersji, by odtworzyć *energeia* poematu, pozbyłam się narracji: tak jakby usunąć dach nad kościoła, żeby sobie przypomnieć, co tak naprawdę w nim czcimy. [Oswald 2015: 189]

Usuwać narrację i otwierając wiersz na „atmosferę” – w znaczeniu zarówno aury, jak i sfery oddechu – poetka radykalnie przemieszcza istotę zadania tłumacza, czyniąc to zresztą niewątpli-

wie w duchu myśli Waltera Benjamina. Mocny obraz „usunięcia dachu” oznacza otwarcie na nieznaną, nie-ludzką, próbę zyskania bezpośredniego dostępu do nieba, u Oswald z pewnością rozumianego również dosłownie, przyrodniczo. Poetka tym zdecydowanym gestem unieważnia granice ustalone dla odbioru *Iliady*, burzy całkiem spory kawał bardzo solidnej architektury literackiej. Dach, który zrywa, to nie lekka, drewniana konstrukcja, lecz ciężkie głązy, obrosłe do tego grubą warstwą interpretacji. O swojej pracy z tekstem *Iliady* Oswald pisze:

Pracuję bardzo blisko greckiego tekstu, jednak zamiast przynosić słowa do angielszczyzny, traktuję je jako prześwity, przez które można spojrzeć na to, na co patrzył Homer. Piszę poprzez grekę, a nie według greki – dążę bardziej do przejrzystości [*translucence*] niż do przekładu [*translation*]. Myślę, że ta metoda, w połączeniu z niefrasobliwym gestem pozbycia się siedmiu ósmym tekstu poematu, odpowiada duchowi poezji ustnej, która wszak nie zastygała w trwałej postaci, ale dostosowywała się zawsze do nowej publiczności, jakby jej język, w odróżnieniu od języka pisanego, nigdy nie przestawał tętnić życiem. [Oswald 2015: 181]

Choć to język jest przestrzenią tłumaczenia, tak samo jak w wypadku poematu *Dart*, gdzie szło o prze-pisanie rzeki na tekst, myśl o przejrzystości w miejsce przekładu znowu kieruje nas ku hermeneutyce i metaforze momentalnego rozbłysku prawdy. Znaczenia utworu *Memorial* Oswald wykraczają poza ramy projektu politycznego, jakim jest demokratyczne, antywojenne przesłanie poematu. Proponuje ona bowiem także spojrzenie poza czy ponad język, którym się komunikujemy, wprost w blask *energei*, „bogów schodzących na ziemię, ale nie pod postacią ludzką, tylko własną” [Oswald 2015: 180]. To wzniosła i kusząca wizja celów przekładu. Praktyka poetycka Alice Oswald pokazuje, że dążenie do nich wymaga odwagi i wysiłku.

Bibliografia

- Berman Antoine (2009), *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. Uta Hrehorowicz, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Piotr Bukowski, Magda Heydel, Znak, Kraków, s. 247-264.
- Brown Clare, Paterson Don, red. (2003), *Don't Ask Me What I Mean: Modern Poets in their Own Words*, Picador, London, s. 207-209.
- Crown Sarah (2011), *Alice Oswald: Haunted by Homer*, <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/09/alice-oswald-homer-iliad-interview> [dostęp: 10 lutego 2017].
- Farrier David (2014), 'Like a Stone': *Ecology, Energeia, and Ethical Time in Alice Oswald's „Memorial”*, „Environmental Humanities”, t. 4, s. 1-18.
- Hahnemann Carolin (2014), *Book of Paper, Book of Stone: An Exploration of Alice Oswald's Memorial*, „Arion: A Journal of Humanities and the Classics”, t. 22, nr 1, s. 1-32.
- Heydel Magda (2015), *Powrót do świata: unikam poezji natury*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5963-powrot-do-swiate-unikam-poezji-natury.html> [dostęp: 20 sierpnia 2017].
- Jakobson Roman (2009), *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. Lucylla Pszczółowska, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Piotr Bukowski, Magda Heydel, Znak, Kraków, s. 41-50.
- Malinowski Bronisław (2013), *Tłumaczenie słów nieprzetłumaczalnych*, przeł. Barbara Strassberg, w: *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, red. Piotr Bukowski, Magda Heydel, WUJ, Kraków, s. 39-52.
- Oswald Alice (2000), *The Universe in Time of Rain Makes the World Alive with Noise*, w: *A Green Thought in a Green Shade: Poetry in the Garden*, red. Sarah Maguire, Poetry Society, London, s. 35-48.
- Oswald Alice (2002), *Dart*, Faber, London.
- Oswald Alice (2011), *Memorial. An Excavation from the „Iliad”*, Faber, London.
- Oswald Alice (2015), *Wiersze*, przeł. Magda Heydel, w: Jerzy Jarniewicz, Magda Heydel, *Poetki z Wysp*, Biuro Literackie-Institut Kultury Miejskiej, Wrocław-Gdańsk, s. 167-202.
- Pinard Mary (2009), *Voice(s) of the Poet-Gardener: Alice Oswald and the Poetry of Acoustic Encounter*, „Interdisciplinary Literary Studies”, t. 10, nr 2, *Ecopoetics and the Eco-Narrative*, s. 17-32.
- Ricoeur Paul (2009), *Paradygmat przekładu*, przeł. Małgorzata Kowalska, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Piotr Bukowski, Magda Heydel, Znak, Kraków, s. 357-371.
- Steiner George (2009), *Ruch hermeneutyczny*, przeł. Olga i Wojciech Kubiński, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Piotr Bukowski, Magda Heydel, Znak, Kraków, s. 327-334.

Magda Heydel

What speaks when no one speaks. Alice Oswald's poetic practice as translation

The paper looks at two book-length poems by Alice Oswald's: *Dart* (2002) and *Memorial* (2011) as translation projects, with an aim to understand both the nature of Oswald's poetic practice and her concept of what is the meaning and goal of translation in creative work. I claim that translation, in the special sense the poet gives to this term, is at the very core of her work. In my analysis I concentrate on the physical aspect of Oswald's poetic practice, the role of the body, movement in space, muscular effort, rhythm and memorization of poetry in her projects. I also look at the ways of crossing the divide between the human and non-human, linking language to the voice of the natural world and returning to oral poetry in her work.

Keywords: Alice Oswald; poetry; translation; poetry translation; nature; the body; rhythm; Homer; oral poetry.

Magda Heydel – dr hab., polonistka, anglistka, przekładoznawca. Pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ, gdzie kieruje studiami magisterskimi Przekładoznawstwo literacko-kulturowe i Centrum Badań Przekładoznawczych. Jest redaktorem naczelnym pisma „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies”. Opublikowała m.in. monografię *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej* (2002) i *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza* (2013), współredagowała antologię *Współczesne teorie przekładu* (2009) i *Polska myśl przekładoznawcza* (2013). Jest tłumaczką literatury języka angielskiego, m.in. Josepha Conrada, T.S. Eliota, Seamusa Heaneya, Teda Hughesa, Alice Oswald, Dereka Walcotta, Virginii Woolf oraz Roalda Dahla.