

Metafory w czeskim przekładzie utworów Bolesława Leśmiana *Rostla višeň na královském sadě Vlasty Dvořáčkovéj*

Strategie przekładu (Leśmianowskich) metafor

Istnieje wiele teorii dotyczących metafory¹. Ich twórcy są na ogół zgodni co do tego, że ta ostatnia pozwala uchwycić niewyraźne bezpośrednie sensory, pozornie nieopisywalne stany rzeczywistości i nadrzeczywistości. Z twórczością Bolesława Leśmiana

¹ Pojęcie wywodzi się z *Poetyki* Arystotelesa i jest rozumiane jako zabieg polegający na przeniesieniu nazwy jednej rzeczy na inną na zasadzie analogii, zob. Arystoteles, *Retoryka*. *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1998. Ta klasyczna koncepcja przetrwała w niezmienionej formie średniowiecze oraz renesans. Dopiero filozofowie oświecenia zajęli krytyczne stanowisko w stosunku do niej. Metaforę kwalifikowano jako niewłaściwe użycie języka, zabieg ornamentacyjny czy wręcz nonsens, wynikający z wieloznaczności występujących w niej, zestawionych ze sobą, wyrazów, zob. na ten temat: W. Cockiewicz, *Metaforyka Leśmiana (Analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011, s. 15. Współczesne badania nad metaforą w większości nawiązują do tradycji romantycznej. Jej podstawy znaleźć można w traktacie Johanna Gottfrieda Herdera o pochodzeniu języka (Ibidem, s. 15). Filozof wiązał metaforyczny sposób pojmowania świata z powstaniem języka, który jest nieodłącznie spojony z ludzkim myśleniem, jednak człowiek utracił tę zdolność wraz z rozwojem cywilizacji. Łączy się to z wyższością języka poetyckiego nad empirycznym dyskursem minionej epoki. Chronologicznie pierwszą ze współczesnych teorii metafory, wyrastających ze wspomnianej tradycji, sformułował Ivor Armstrong Richards, opierając się na założeniach powstałej niemal jednocześnie lingwistyki strukturalnej. Wpływ na niego mieli dwaj filozofowie: Ferdinand de Saussure i Ludwik Wittgenstein. Od nich Richards przejął tezę o relatywnej i dynamicznej postaci znaczenia, które wylania się wyłącznie w perspektywie całego systemu, a występuje jako zdolność do poprawnego użycia danego wyrazu. Nie istnieje podstawowe i metaforyczne znaczenie słowa, ale za każdym razem zmienia się ono wraz z kontekstem. W metaforycznym orzekaniu wyróżnione są dwa elementy: ten, o którym się orzeka, czyli temat, oraz ten, dzięki któremu następuje predykcja, nośnik. Teorię interakcyjną uszczegółowił Max Black. Terminologia, którą postuluje się Richards, odnosiła się do obszaru mentalnego, podczas gdy Black w swoich badaniach zwraca uwagę na płaszczyznę językową. Skonstruował parę opozycyjnych pojęć, w których metaforyczną część wyrażenia stanowi tak zwany focus, a część niemetaforyczną tworzy rama. Używane przez Richardsa terminy temat i nośnik Black zastępuje pojęciami podmiotu głównego oraz podmiotu pomocniczego. Metafora realizuje się w interakcji między nadawcą a odbiorcą wypowiedzi, który musi zaakceptować odstępstwo od reguł i znaleźć alternatywny sposób odczytania. Aspekt interakcyjny łączy teorię Blacka z innym nurtem badań nad metaforą, nazywanym teorią kontrowersji lub anomalii, która jest także znana pod nazwą teorii tensji, teorii dewiacyjnej albo konotacyjnej, zob. T. Dobrzyńska, *Metafora a dewiacja (przegląd stanowisk badawczych)*, „Teksty” 1980, nr 6, s. 145–158. Według jej prekursorów, Douglasa Bergrena i Monroe C. Beardsleya, jeżeli wypowiedź jest logicznie sprzeczna z powodu naruszenia reguł kodu językowego, sygnalizuje to metaforyczne użycie języka i powoduje, że odbiorca zaczyna szukać innych niż dosłowne interpretacji. Drogę poszukiwań wyznaczają tu marginalne, a nie centralne znaczenia leksemów i ich semantyczne konotacje. Jednym z najważniejszych przedstawicieli teorii kontrowersji był Paul Ricoeur, według którego, aby metafora została utworzona, odstępstwo samo musi podlegać pewnej regule – naruszenie kodu winno być tak wyraźne, aby możliwe było jego odnalezienie, zob. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 131. Ponadto autor musi poddać wyrażenie kontroli, żeby mogło być uznane za celowy zabieg stylistyczny. Wtedy dopiero możliwe jest odnalezienie konotacji z marginalnego obszaru semantycznego leksemów i przywrócenie całości wyrażenia sensu. W Polsce podobne stanowisko zajmuje Teresa Dobrzyńska, zob. T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie. Studia o metaforze*, Warszawa 1994, s. 12. Odbiorca dociera najpierw do pierwotnej płaszczyzny znaczeń dosłownych, co przerywa spójność odczytania. Aby odszyfrować metaforę, odbiorca musi przeanalizować jego wartość semantyczną i przypisać mu doraźną interpretację.

kojarzony jest zazwyczaj neologizm², jednak badania Waława Cockiewicza, który przeprowadził analizę lingwistyczną Leśmianowskiej metaforyki, dowiodły, że – w przeciwieństwie do gruntownie opisanego neologizmu – to właśnie metafora może stanowić właściwy klucz do zrozumienia charakteru i fenomenu tych utworów³.

Według Waława Cockiewicza Leśmianowskie metafory koncentrują się wokół dwóch głównych domen docelowych⁴. Te o abstrakcyjnym temacie reprezentują zazwyczaj domenę metafizyczną, przy czym najczęstszymi są: śmierć, sen, duch oraz wieczność⁵. Domenę przyrody w większości wypadków reprezentują tematy konkretne: drzewo, cień, mgła, kwiat, woda, słońce, światło, mrok, noc, las, deszcz. Wśród nośników tworzących metafory badacz wyróżnia dwa wyraźne typy: animizująco-antropomorfizujący i reifikujący. Służą one eksponowaniu wzajemnej relacji człowieka i natury oraz zacieraniu granic narzuconych przez kulturę, które odgradzają istoty ludzkie od świata flory i fauny. Po przeanalizowaniu 1345 wyrażen metaforycznych zawartych w tomie *Poezje wybrane*, wydanym w opracowaniu Jacka Trznadla przez Bibliotekę Narodową, Cockiewicz stwierdził, że metaforyka Bolesława Leśmiana wykazuje wyraźne cechy systemowości i jest elementem repertuaru językowego poety, nie zaś ozdobnikiem stylistycznym. Wypełnia w tej twórczości *inopiae causa*, niemożliwe do zapewnienia za pomocą standardowych sformułowań językowych.

Tłumacz, stojąc przed zadaniem przełożenia metafory na inny język, może wybierać pomiędzy trzema technikami. Pierwszą z nich jest znalezienie dokładnego ekwiwalentu wyrażenia metaforycznego w języku docelowym, które będzie miało identyczne bądź zbliżone konotacje. W tym wypadku trudność polega na tym, że tożsamość znaczeń musi zachodzić nie tylko na poziomie podstawowym, lecz także na peryferiach znaczeniowych. Jeżeli ze względu na różnice kulturowe dokładny przekład wywoływałby u odbiorcy języka docelowego odmienne asocjacje, możliwe jest zastosowanie drugiego rozwiązania, czyli zastąpienie danej metafory inną, wywołującą zbliżone skojarzenia. Problemy z przekładem związane są wówczas z potencjalną nietożsamością relacji, w jakie wchodzi metafora w oryginale oraz jej przekładowy odpowiednik. Często niemożliwe jest znalezienie takiego analogonu metafory, który przekazywałby sens zawarty w oryginale. Tłumacz może wtedy zastosować trzecią technikę przekładu i zaproponować dosłowną parafrazę wyrażenia metaforycznego. Jest to rozwiązanie najmniej pożądane, ponieważ często odbiera tekstowi niektóre z możliwych skojarzeń i znaczeń. Problemy wiążą się tu z kwestią

² M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981; J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.

³ W. Cockiewicz, *op. cit.*, s. 7.

⁴ Pojęcie domeny docelowej przywołuję za Georgem Lakoffem i Markiem Johnsonem, zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988. W teorii kognitywistycznej metafora nie dotyczy bezpośrednio języka, ale leżącego u jego podstaw systemu pojęciowego. Polega na powiązaniu ze sobą dwóch różnych domen pojęciowych, z których jedna jest domeną docelową (*target domain*), a druga domeną źródłową (*source domain*). Domeny te wzajemnie na siebie rzutują, dzięki czemu powstaje schemat, którym można wyjaśnić znaczenie metafor spotykanych w literaturze i języku potocznym. Model ten odłania metaforyczny charakter konwencjonalnych wyrażen językowych.

⁵ W. Cockiewicz, *op. cit.*, s. 201, Tabela 1.

zatarcia w konkretnym tekście powiązań wyrażenia metaforycznego z innymi elementami tej samej wypowiedzi.

Z przetłumaczeniem utworów Leśmiana zmierzyła się czeska poetka i tłumaczka Vlasta Dvořáčková. O swoich problemach z przekładem mówiła w artykule *Co překládám?*, zamieszczonym w czeskim dwumiesięczniku „Listy”⁶. Wyznała w nim, że spędziła całe lata nad tłumaczeniami poezji polskiego poety, przekładając jednorazowo po dwa, trzy utwory. Później długie miesiące nie zasiadała do tej pracy. Wynikało to z przeświadczenia, że wierszy tych nie sposób przetłumaczyć dobrze. Wielokrotnie jednak wracała do poezji Leśmiana. Oczarowana jego światem poetyckim, starała się nie utracić własności języka poety i w pełni odwzorować rytm, będący dla niej wielokrotnie wskazówką przekładoznawczą, którą sama tłumaczka nazywa „nicią Ariadny”.

Na rolę tego czynnika zwracają uwagę badacze, jak również sam autor w dwóch artykułach: *Rytm jako światopogląd* z roku 1910 i pięć lat późniejszym *U źródeł rytmu*. Szczegółową historię rytmu w badaniach nad poezją Leśmiana prześledziła Kinga Dobrowolska w książce *Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor*⁷. Interpretatorzy zgodni są co do tego, że jest to najprawdopodobniej najważniejsza kategoria języka poetyckiego autora *Łąki*, odnosząca się do całości istnienia. Istnienie podlega rytmowi – intensyfikującemu odbiór i będącemu nośnikiem sensu⁸. Niezachowanie tej kategorii w tłumaczonym utworze oznaczałoby więc większą szkodę niż rezygnacja z dokładnego ekwiwalentu. „Wibracja powtarzalnego rytmu”⁹ zostałaby zakłócona, a wraz z nią zniknęłaby zawarta w utworze tajemnica.

Ekwiwalencja

Z tomu *Sad rozstajny* (*Sad na rozcestí*) Vlasta Dvořáčková przetłumaczyła pięć utworów, a ze znajdującego się tam cyklu *Zielona godzina* (*Zelená hodina*) tylko pierwszą część, w której znajduje się metafora dotycząca wody:

„Czyjaż twarz się strumieniom twoim przypomina? (...)

Dziwno mi, że ją widzą wód prądy i drzewa”¹⁰.

Podstawą tej metafory stają się wyrażenia: *lustro wody*, *zwierciadło wody*. Przenośnia podlega tu rozwinięciu w taki sposób, że odbity obraz staje się realnym wymiarem przestrzeni, ściśle związanym z wywołującą go materią – wodą w strumieniu. Podmiot liryczny przegląda się w tym potoku. W cytowanym fragmencie następuje konwersja metafory potocznej: skoro oczy są równe wodzie, to woda może być równa oczom. Strumień i drzewa patrzą na podmiot liryczny i odbijają się w jego oczach, tak jak twarz odbija się w wodzie. Zyskuje ona status człowieka, ponieważ rozszerza się tu zakres jej atrybutywności. Nie tylko odzwierciadła otaczającą przestrzeń, lecz także może ją sobie aktywnie przypomnieć.

⁶ V. Dvořáčková, *Co překládám?*, „Listy” 2004, nr 4, <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=044&clanek=040419> [data dostępu: 30.01.2016].

⁷ K. Dobrowolska, *Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor*, Warszawa 2014, s. 74.

⁸ Zob. J. Trznadel, *Nad Leśmianem wiersze i analizy*, Kraków 1999, s. 10.

⁹ Ibidem, s. 10.

¹⁰ B. Leśmian, *Poezje*, Warszawa 1994, s. 24.

Tłumaczka zrealizowała tę metaforę, wykorzystując niemal dokładne ekwiwalenty. Nacisk położony został na moment, w którym odbywa się cała sytuacja, dzięki wyrazom *ted´* i *dnes*. Nie występują one w oryginale, ich użycie podyktowane jest dążeniem Dvořáckowej do zachowania rytmu Leśmianowskiego wiersza.

„Na čí tvář si tvůj potok právě ted´ vzpomíná
Je divné, že ji stromy a voda vidí dnes”¹¹.

Z tomu *Ěřka* (*Louka*) na czeski przetłumaczone zostało szesnastcie utworów. W wierszu *Dřb* (*Dub*) można znaleźć metafory personifikujące przedmiot, któremu przypisuje się ludzką intencję użycia:

„Až ten oltář zlekniony, gdzie wylota się święci
Chciał już runąć na ziemię, lecz potłumił swe chęci.
A on wpodłuž organów, stare miazdžąc im koście,
Porozpędzał swe dłonie, jak te nogi po moście”¹².

W pierwszym dwuwierszu oltarz tłumii swą chęć runięcia na ziemię, natomiast w drugim tytułowy *Dřb* miazdży kości organów. Martwe przedmioty nie tylko zyskują świadomość, lecz także są prezentowane jak organizmy żywe, tworząc w ten sposób świat przesycony fantastyką, w którym dębowy upiór gra Bogu pieśń. Tłumaczka łągodzi siłę tych dwóch metafor:

„Až se oltář v úleku vším svým zlatem náhle třás,
byl by na zem upadl, vzpamatoval se však včas.
A dub na všech klávesách starý nástroj nutil hrát,
jako nohy po mostě nehal ruce pobíhat”¹³.

Pierwsza została oddana dzięki zastosowaniu niemal dokładnego ekwiwalentu, choć przesunięty został jej środek ciężkości. W oryginale oltarz inicjuje wszystkie trzy czynności, natomiast w tłumaczeniu tylko ostatnią. Zabieg ten powoduje zmniejszenie siły personifikacji. Druga metafora, w której organom miazdżone są kości, została pominięta. Tłumaczka skupiła się na bohaterze całego utworu, zmuszającym stary instrument do grania. Dzięki tej zmianie leksem *hrát* znajduje się w wygłosie i rymuje w następnym wersie ze słowem *pobíhat*. Zachowany zostaje także rytm.

W utworze *Žofnierz* (*Voják*) z tego samego tomu czytamy:

„Mijaly dni i noce, którym mijać chce się,
I mijaly bezpole, bezkrzewie, bezlesie”¹⁴.

W wierszu dzień ujęty został przenośnie jako istota żywa, posiadająca swoje indywidualne pragnienia i potrzeby. Podkreślony w wierszu brak chęci budzi skojarzenie ze zwrotami: „dzień mija leniwie”, „spokojnie” i tym podobne, a podstawą metafory są tu potoczne wyrażenia: „dzień nadchodzi”, „wstaje”, „odchodzi”. W cytowanym fragmencie następuje więc rozszerzenie zakresu tęczyliwosci składniowej na inne aktywności.

¹¹ Idem, *Rostla višerň na královském sadě*, tłum. V. Dvořáčková, Jinočany 2005, s. 20.

¹² Idem, *Poezje*, op. cit., s. 114.

¹³ Idem, *Rostla višerň na královském sadě*, op. cit., s. 40.

¹⁴ Idem, *Poezje*, op. cit., s. 131.

Ponadto seria neologizmów występująca w kolejnym wersie dotyczy negatywnej, pustej i obcej repliki świata, który znajduje się poza granicami bezpośredniego poznania i łączy się z doświadczeniem snu. Rzeczywistość materialna, granicząca z nadrealnym światem, wchodzi z nim w interakcję:

„Mijely dny a noci, jak chtěly, minuly,
mijelo bezkřoviní, bezlesí, bezpolí”¹⁵.

W tłumaczeniu zachowane zostało przyrównanie dnia do żywej istoty. W przekładowej personifikacji dnia i nocy następuje jednak przesunięcie semantyczne. Oryginalna fraza „chce się” im przemijać, zastąpiona jest w tłumaczeniu sformułowaniem „w sposób, w jaki chciały”. Neologizmy zostały zrealizowane przez utworzenie ich ekwiwalentów na tej samej zasadzie, co w języku polskim, za pomocą prefiksu bez-, który wyraża brak oraz metafizyczną stronę rzeczywistości, dzięki czemu jawi się ona jako negatyw świata możliwego do poznania za pomocą zmysłów.

W utworze *Trzy róże* (*Trí růže*) z tego tomu gramatyczną podstawą metafory jest rozszerzenie wzorca tworzącego czasowniki od nazw kolorów (czerwony – czerwienić się) na inne atrybuty. Bolesław Leśmian stosuje ten zabieg wielokrotnie, tworząc w ten sposób neologizmy: „bezdomnie”, „daleczec”, „niebieszczyć”.

„V sásiedněj studni rdzavi się szczěk wiadra”¹⁶.

W danym fragmencie dźwięk zyskuje materialne bycie, niezależne od generującego go przedmiotu, oraz zdolność do samodzielnego działania. Podstawą metafory są zwroty potoczne: „dźwięk dochodzi”, „wydobywa się”, „zbliża”, „oddala”. Dzięki temu, że dźwięk uniezależnił się od postrzegającego go podmiotu, sam może się nim stać. Tłumaczka wykorzystała tu strategię ekwiwalencji:

„v sousední studně rezavi třesk vědra”¹⁷.

Z tomu *Napój cienisty* (*Stinný nápoj*) Vlasta Dvořáčková przetłumaczyła na czeski dwadzieścia dziewięć utworów. W wierszu *Po ciemku* (*Potmě*), którego komponentami są liczne metafory, ciało jawi się jako odrębny byt, przeciwieństwo duszy:

„Wiedzą ciała, do kogo należą,
Gdy po ciemku obok siebie leżą”¹⁸.

Źródłem tej metafory trzeba szukać w tradycji chrześcijańskiej – w dualizmie ontologicznym. W wierszu Leśmiana ciało zyskuje suwerenność i samo decyduje o swojej przynależności. W czeskim przekładzie czytamy:

„Těla vědí, komu přináleží,
Když tak potmě vedle sebe leží!”¹⁹.

Z lektury wynika, że cytowany fragment został przetłumaczony przy użyciu dokładnych ekwiwalentów. Tłumaczka dodaje wyraz „tak”, aby zachować dziesięciozłotkowy rytm.

¹⁵ Idem, *Rostla višeň na královském sadě*, op. cit., s. 49.

¹⁶ Idem, *Poezje*, op. cit., s. 132.

¹⁷ Idem, *Rostla višeň na královském sadě*, op. cit., s. 50.

¹⁸ Idem, *Poezje*, op. cit., s. 170.

¹⁹ Idem, *Rostla višeň na královském sadě*, op. cit., s. 62.

Odnalezienie słów, które w języku docelowym dokładnie wyrażają myśl zawartą w tekście źródłowym, jest najlepszą, a jednocześnie najtrudniejszą możliwą strategią tłumaczenia. Jedną z barier stanowi odmiennosc pól znaczeniowych słów w poszczególnych językach. Główne znaczenia leksemu mogą się pokrywać, sens zostaje więc przekazany, jednak konotacje znajdujące się na peryferiach pola semantycznego mogą się różnić. Tłumaczka utworów Lešmiana szuka ekwiwalentów, które często niemal idealnie korespondują z oryginałem. Wielokrotnie jednak siła metafor zostaje zlagodzona, bądź też przesuwana ich środek ciężkości semantycznej. Dvořáčková musiała dokonać wyboru między utrzymaniem rytmu i rymu a zachowaniem wszystkich odcieni znaczeniowych. Dwa pierwsze czynniki zajmują miejsce nadrzędne. Tłumaczka nie waha się ingerować w strukturę frazy, a czasem również w sens, przez dodanie bądź nieprzetłumaczenie słów zaburzających rytmiczność. Konsekwentnie realizuje przyjętą strategię, mimo że wiąże się ona z licznymi trudnościami, których wynikiem są zmiany znaczeniowe.

Parafraza

Z cyklu *W malinowym chruśniaku* z tomu *Ěřka* (*V malinové houštině* tom *Louka*) Vlasta Dvořáčková przetłumaczyła jedynie pierwszy utwór. W przytoczonym poniżej dwuwiersiu podstawą metafory staje się ujawniające w wyrażeniach potocznych przekonanie, że roślina żyje i oddycha:

„Zrywališmy przybyte tej noci maliny.

Palce miałaš na ošlep skrvawione ich sokiem”²⁰.

Rozwinięciem jest tu rozszerzenie zakresu atrybutów istoty żywej, której sok staje się krwią. Poszerza się też zakres łączliwości składniowej. Tym razem to tłumaczenie intensywniej oddaje obraz poetycki:

„trhali jsmě maliny, přeš noc rudě zralé,

Všecky prsty od šřávy okrvavěly ti”²¹.

Przybyte nocą maliny zastąpione zostały w przekładzie obrazem owoców czerwono dojrziałych. W kolejnym wersie czytamy, że wszystkie palce okrwawiły się ich sokiem. Dzięki temu metafora zyskuje na sile w stosunku do oryginału.

Z kolei w utworze *Žołnierz* (*Voják*) nie tylko dni, lecz także rzeczy obdarzone są atrybutami istot żywych:

„Kula go tak schřlostala po nodze i bokach”²².

Podstawę metafory stanowi tu metonimia, w której kula została przyrównana do wystrzelującego ją człowieka. Rozwinięciem to ludzka intencja użycia przedmiotu przypisana właśnie owemu przedmiotowi. W przekładzie czytamy:

„Kulky ho poranily po bocích, na noze”²³.

²⁰ Idem, *Poezje*, op. cit., s. 117.

²¹ Idem, *Rostla višeň na královském sadě*, op. cit., s.44.

²² Idem, *Poezje*, op. cit., s. 129.

²³ Idem, *Rostla višeň na královském sadě*, op. cit., s.47.

W tłumaczeniu nastąpiło osłabienie oddziaływania metafory w stosunku do oryginału. Czasownik „schłostać” został zastąpiony przez mniej intensywny – „poranić”. Ponadto tłumaczenie nie oddaje znaczących dla całości utworu konotacji biblijnych związanych z biczowanym Chrystusem.

W *Schadzce spóźnionej* (*Zpožděná schůzka – Louka*) można znaleźć fragment, w którym metafora realizuje jednocześnie trzy różne domeny docelowe:

„Obok jabłoni – przypadkowa sosna
Swe igły w bladym zanurza błękitie”²⁴.

Podstawą pierwszej jest zjawiskowe podobieństwo błękitu nieba do tafli wody, które zostaje rozwinięte przez rozszerzenie zakresu atrybutywności. Następuje metaforyczne odwrócenie płaszczyzny ziemi o sto osiemdziesiąt stopni, dzięki czemu sosna może zanurzać swe igły w błękitie nieba. W przypadku drugiej domeny drzewo zostało postawione na równi z istotą mającą możliwość poruszania się. Bazą są przekonania o tym, że roślina żyje oraz oddycha, a rozwinięciem – dodanie atrybutów działania intencjonalnego. Trzecia stanowi odwrócenie pierwszej domeny – woda przyrównana do nieba występuje w takich wyrażeniach potocznych, jak na przykład: „chmury płyną po niebie”, z kolei rozwinięciem rozszerza zakres łączliwości składniowej. Tłumaczenie tego fragmentu realizuje wszystkie trzy konotacje znaczeniowe, jednak sosna przestaje być aktantem czynności:

„U jabloně náhodnou sosnu zřítš
jehličí nořit v bledost blankytu”²⁵.

W ostatnim przetłumaczonym utworze z tomu *Ělka*, zaczynającym się od słów *Tam na obczyźnie, gdy próżni ostoję...* (*Až v nepoznané, bezhraničné zemi...*), znajduje się metafora dotycząca zaświatów:

„Tam na obczyźnie, gdy próżni ostoję
Noc wiekuista w bezgraniczach da mi,
Pójdę, zbłąkany pomiędzy śmierciami,
A co bądź spotkam, to nie będzie moje”²⁶.

W tym fragmencie podstawą negatywnej, obcej i pustej repliki świata, może być doświadczenie snu, który często w poezji Leśmiana stanowi bramę do rzeczywistości metafizycznej. Tłumaczka poradziła sobie z tym fragmentem, zmieniając kolejność występujących po sobie obrazów:

„Až v nepoznané, bezhraničné zemi
věčná noc dá mi azyl prázdnoty,
já zbloudím vprostřed smrti, tasknoty
a nic, co potkám, patřit nebude mi”²⁷.

Dvořáčková zastąpiła obczyznę niepoznaną, bezgraniczną ziemią, w której noc daje azyl, w oryginale znajdujący się w „bezgraniczach”. Nie zmienia to jednak zasadniczo

²⁴ Idem, *Poezje*, op. cit., s. 135.

²⁵ Idem, *Rostla višerň na královském sadě*, op. cit., s. 51.

²⁶ Idem, *Poezje*, op. cit., s. 137.

²⁷ Idem, *Rostla višerň na královském sadě*, op. cit., s. 55.

sensu fragmentu. Dzięki takiemu zabiegowi i dodaniu wyrazu „tęsknota” w wygłosie trzeciego wersu, możliwe było zachowanie rymu oraz rytmu.

Z kolei w utworze *Po ciemku (Potmě)*, z tomu *Napój cienisty*, ciało staje się odrębnym bytem, przeciwieństwem duszy. Także mrok zyskuje nowe atrybuty:

„Mrok, co wsnuł się w ich ściśliwe sploty,
Nic nie znalazł w ciałach, prócz pieszczoty!”²⁸.

Metafora zostaje oddana po czesku w następujący sposób:

„Stín se vtiskl v propletenec těl,
kromě lásky nic v nich nenašel!”²⁹.

Podstawą metafory stają się tu wyrażenia potoczne: „zmrok nadchodzi”, „zbliża się”, „otacza coś”, „ogarnia”. Przekład intensywniej i bardziej dosłownie oddaje znaczenia zawarte w utworze. Cień nie wsnuwa się, ale brutalnie wciska w splecione ciała kochanków, u których – oprócz miłości (a nie, jak w oryginale, pieszczoty) – niczego nie znajduje. W tym utworze świat materialny i niematerialny zyskują cechy ludzkie.

W wierszu *Dqb (Dub tom Louka)* muzyka, pieśń i śpiew otrzymały synestezyjne atrybuty, stały się oddzielnym bytem, działającym na podmiot liryczny jak narkotyki:

„Až z tej dudy – marudy dobył dłonią sękatą
Pieśń od wnętrza zieloną, a po brzegach kwiciatą (...)
Porozbujal pieśń górną w dwa ruczaje niestałe,
Rozmurawił ją dołem, aż się kościół zieleńił,
A cienistym przyśpiewem twarz słuchacza ocienił (...)
A gdy śpiew mu uderzył dudem leśnym do głowy,
grał wszystkimi jarami wszystkie naraz parowy!”³⁰.

W pierwszym fragmencie metaforyczna pieśń staje się „zielona” i „kwiciata”; przydaje się jej tym samym barwę oraz deseń. We fragmencie drugim ta sama pieśń zyskuje materialny byt, jest „porozbujana” i „rozmurawiona”. Podstawą metafory w trzecim dwuwierszu staje się pierwotne doświadczenie muzyki, która wprowadza w trans i działa podobnie jak narkotyk. Jej rozwinięciem jest przejście od podobieństwa do identyfikacji, ponieważ śpiew ulega udostępnieniu. Przekład wersów jest następujący :

„až pak z varhan vyloudil sukovitou rukou svou
píseň uvnitř zelenou, po okrajích květovou (...)
dub svou píseň rozdělil v dva potoky nestálé,
dolejšku dal trávníky, chrámu zelenavou zář
a svým stinným refrénem poslouchači stínil tvář. (...)
A když leśním mámením zpěv mu stoupl do hlavy,
zahrál všemi roklemi naráz všechny doubravy!”³¹.

²⁸ Idem, *Poezje*, op. cit., s. 171.

²⁹ Idem, *Rostla višeň na královském sadě*, op. cit., s. 62.

³⁰ Idem, *Poezje*, op. cit., s. 113.

³¹ Idem, *Rostla višeň na královském sadě*, op. cit., s. 39.

W pierwszym dwuwierszu tłumaczka stosuje ekwiwalenty – pieśń wewnątrz jest zielona, a jej brzegi – kwieciste. W drugim metafora zostaje sparafrazowana. Czasownik „porozbijał”, wprowadzający dynamikę, ruch i wzmacniający dodatkowo znaczenie poprzez dodanie prefiksu „po-”, zastępowany jest tu przez bardziej statyczne słowo „podzielił”, co pozbawia przekład intensyfikacji znaczeń, chwiejności i drgania. Być może spowodowane to było trudnością znalezienia ekwiwalentu dla Leśmianowego neologizmu oraz tym, że prefiks ten w języku czeskim wprowadza zupełnie inne znaczenie. Również parafrazą Dvořáčková realizuje drugi neologizm – „rozmurawił”, oddając go za pomocą „trawników”, „murawy”. Oba te zabiegi udostępniają przekład, odbierając mu niezwykłość i bogactwo skojarzeń, jakie może wywołać oryginał. Do przetłumaczenia metafory z trzeciego cytowanego fragmentu, „śpiew uderzył do głowy”, użyty został następujący czeski ekwiwalent „stoupnout do hlavy”.

Trzeba podkreślić, że utworach Leśmiana przede wszystkim istnienie zyskuje nowe konotacje znaczeniowe. Staje się ono bytem substancjalnym, materialnie uchwytnym i wymiernym. Metafory z nim związane wyznaczają nieistniejące w życiu codziennym powinowactwa. W utworze Szewczyk (*Švicko*) czytamy:

„Daleš mi, Bože, kęs istnienia,
Co mi na całą starczy drogę –”³².

Podstawą metafory mogą być tu wyrażenia: „brać życie w swoje ręce”, „trochę życia w kimś się kotacze”. Jej rozwinięciem jest przeniesienie zakresu podmiotowości na istnienie, które staje się w wierszu jej synonimem. Tłumaczka osłabia znaczenie leksemu kęs:

„Tys mi dal, Bože, drobet žití,
na moji pouf mi stačí snad –”³³.

Drobet znaczy tyle, co „okrucz”, „kawałek”, który wystarczy na całe życie potraktowane jako pielgrzymka. W tym utworze nie tylko istnienie, lecz także nieistnienie zyskuje materialny byt:

„Abyš nie chadzał w nebie bosy
I stóp nie ranil o błékity!”³⁴.

Jako podstawa metafory występują tu potoczne wyobrażenia religijne, natomiast rozwinięciem są projekcje doświadczenia materialnego świata. Niebiosa zamieniają się w kamienistą ścieżkę, o którą Bóg może poranić sobie stopy. W tłumaczeniu pominięte zostają natomiast błékity:

„abyš nechodil nebem bosý
a nezranil si chodidla!”³⁵.

Nie wiadomo, o co Bóg rani sobie stopy w przekładzie, w stosunku do konkretnego zawartego w oryginale. Metafora nie została w pełni przetłumaczona.

³² Idem, *Poezje*, op. cit., s. 126.

³³ Idem, *Rostla višeň na královském sadě*, op. cit., s. 46.

³⁴ Idem, *Poezje*, op. cit., s. 126.

³⁵ Idem, *Rostla višeň na královském sadě*, op. cit., s. 45.

W utworze *Żołnierz (Voják)* wieczność zyskuje wymiar materialny i skończony, graniczący z doczesnością:

„Marna ze mnie sośnina, lecz piechur nie marny,
Przejdę wieczność piechtami, chociażem niezdamy (...)
I szli godzin wieczystych nie wiadomo ile,
Gdzież bo owe zegary, co wybrzmiał te chwile?”³⁶.

Podstawą metafory może być wyrażenie typu „cała wieczność”, wskazujące na czasowo ograniczoność nieskończoności. W poezji Leśmiana zabiegi takie pozwalają uchwycić to, co pozornie niepoliczalne i niemierzalne:

„Jsem z mizerného dřeva, však chodec, to jsem přec,
věčnost pěšky projdu, třebaže kulhavec. (...)
Jak dlouho šli, to nevím. Neumdlel jediný.
Kdypak jim konec cesty odbijí hodiny?”³⁷.

Pierwszą część tłumaczka przekłada dokładnie, zmienia tylko określenie „niezdarny” na „kulawiec”, co jednak nie ingeruje znacznie w ogólny sens utworu. W drugiej części ujawnia się podmiot liryczny w pierwszej osobie, który w oryginale ani razu nie pojawia się bezpośrednio. Dvořáčková nie tłumaczy wcale wyrażenia „wieczyste godziny”, nawiązującego w oryginale do wcześniejszej metafory, dotyczącej wieczności, z którą tworzyło spójny obraz. Zastępuje tę część słowami „neumdlel jediný”, które podkreślają, jak ciężka jest wędrówka bohaterów i pozwalają na zachowanie rymu.

W utworze *Po ciemku* wyodrębniona zostaje autonomiczność ciała:
„Warga wardze, a dłoń dłoni sprzyja –”³⁸.

Podstawą są metafora potoczna „dłonie się łączą” oraz metonimia „usta milczą”, a jej rozwinięciem świadome zaburzenie relacji część – całość zastosowane dla zwiększenia efektu personifikacji. Tłumaczka pomija zawarty w oryginale czasownik „sprzyjać” w celu podtrzymania rytmu wiersza:

„Ústa – ústům a dlaň opět dlaňi –”³⁹.

Zastąpiony on został leksemem „opět”, który znaczy: „jeszcze raz”, „ponownie”. Powoduje to, że metafora nie została w przekładzie zrealizowana.

Parafraza, jako strategia tłumaczeniowa, pozwala na oddanie w języku docelowym fragmentów, które nie posiadają swoich ekwiwalentów. Zawsze wiąże się to z utratą lub zmianą odcieni znaczeniowych. Dvořáčková często stosuje parafrazę – również wtedy, gdy odpowiednik w języku czeskim istnieje, jednak użycie go zaburzałoby rytm wiersza. To właśnie on, podobnie jak dzieje się w przypadku strategii ekwiwalencji, dyktuje dobór odpowiednich leksemów. Dlatego tłumaczenie powoduje często udostępnienie sensów i zmniejszenie siły lub też całkowity zanik metafory.

³⁶ Idem, *Poezje*, op. cit., s. 130.

³⁷ Idem, *Rostla všeň na královském sadě*, op. cit., s. 48.

³⁸ Idem, *Poezje*, op. cit., s. 170.

³⁹ Idem, *Rostla všeň na královském sadě*, Praga, s.r.o., 2005, s. 62.

Lingwistyczne wybory tłumacza

Tłumaczka, tam gdzie jest to możliwe, używa w języku czeskim ekwiwalentów. Niekiedy pomija niektóre leksemy utworu, co podyktowane jest chęcią zachowania rytmu i rymu. W przekładzie stosowane są parafrazy trudniejszych do oddania metafor, w wyniku czego zubożona zostaje możliwość odczytań, które niesie ze sobą oryginał. Vlasta Dvořáčková mimo bliskości polskiego i czeskiego stanęła przed zadaniem trudnym ze względu na język poetycki Bolesława Leśmiana, który metaforą, neologizmem i wieloma innymi środkami opisuje pozornie nieuchwytnie stany i wyobrażenia – nie tylko rzeczywistości, lecz także literacko przedstawionego zaświata. Częstokroć tłumaczce udaje się nie wytracić sensów zawartych w wyrażeniach metaforycznych, dzięki wykorzystaniu ekwiwalentów, których budowa słowotwórcza pozwala na odnalezienie rymu również w języku czeskim. Nie używa ona strategii, w której w języku docelowym zastępuje się metaforę jej innym odpowiednikiem, oddającym znaczenie oryginału. Tłumaczka korzysta z dwóch możliwości: ekwiwalencji i parafrazy. W przypadku pierwszej, Dvořáčkovéj udaje się odnaleźć takie sposoby przełożenia wyrażań, dzięki którym sens pozostaje niemal niezmieniony, bądź zostaje zmodyfikowany nieznacznie. Z parafrazowania metafor z kolei korzysta ona, kiedy musi dokonać wyboru między podtrzymaniem rytmu a oddaniem wszystkich możliwych znaczeń. Wtedy właśnie melodia wiersza zostaje zachowana kosztem utraty niektórych ich odcieni. Rytm i rym były dla tłumaczki priorytetem i stanowią dominantę. To im podporządkowane są sensy zawarte w utworach, o czym świadczy pojawienie się parafrazy w miejscach, w których sprawdziłaby się strategia ekwiwalencji, prowadząca jednak do zaburzenia rytmu, a co za tym idzie – jednej z głównych zasad organizacji poezji Bolesława Leśmiana.

Summary Metaphors in Vlasta Dvořáčková's Czech translation of Bolesław Leśmian poetry (*Rostla višeň na královském sadě*)

The article concerns the construction of metaphors in Vlasta Dvořáčková's Czech translation of Bolesław Leśmian's poetic works. Two specific translation strategies are the focus of the analysis: equivalence and paraphrase. With respect to equivalence, Dvořáčková has found a way to translate metaphorical expressions that does not change their sense at all or modifies it just slightly. With respect to paraphrase, when it comes to making a choice between rhythm and meaning, the translator seeks a way to save both.

Keywords: metaphor, Bolesław Lesmian, Vlasta Dvořáčková, translation, translation strategy

Słowa kluczowe: metafora, Bolesław Leśmian, Vlasta Dvořáčková, tłumaczenie, strategie translatorskie



Iosif Stroia – *PRIMARY UNIT* – Pastel – 72x101 cm – 2016