

## **Dziewczyna i Szewczyk Bolesława Leśmiana w seriach translatorskich na języki czeski i słowacki**

Ballada *Dziewczyna* z tomu *Napój cienisty* to jeden z najstynniejszych utworów Bolesława Leśmiana, często analizowany i przywoływany jako przykład cech charakterystycznych dla jego narracyjnej twórczości poetyckiej<sup>1</sup>. Sama postać dziewczyny także zajmuje ważne miejsce w poetyce autora *Dziejby leśnej*. Michał Nawrocki wskazuje, że jest to bohaterka, która może być obecna na różne sposoby<sup>2</sup>. Tłumaczy to jej potencjalną gotowością lub niegotowością do zaistnienia.

„Dziewczyna istnieje na pograniczu istnienia i nieistnienia, ściślej: dziewczyna usiłuje zaistnieć, jeszcze ściślej: przed-istniejąca dziewczyna usiłuje zaistnieć, jej usiłowania kończą się fiaskiem, niepełne wejście w istnienie niezwykle intensywnie odstania – nieistnienie”<sup>3</sup>.

W balladzie słychać tylko płacz dziewczyny dobiegający z drugiej strony muru. Istnieje ona za pośrednictwem swojego głosu przekraczającego granicę między byciem i niebytem, egzystuje niepełnie i niepewnie, ponieważ nie wiadomo, czy ktoś znajduje się za murem i gdzie przebiega granica między poszczególnymi formami istnienia. Może głos jest ontologicznie samodzielny i bohaterka jest tylko domysłem braci, którzy „wierząc w sny” wyobrażają sobie, co jest za murem? Sen występuje tutaj jako pełnoprawny element rzeczywistości, pełni rolę życiotwórczą<sup>4</sup> i motywuje nie tylko do działania, lecz także do istnienia<sup>5</sup>. Różnorodność istnieniowa tytułowej bohaterki ballady Bolesława Leśmiana ma wpływ na pozostałe elementy utworu, a szczególnie oddziałuje na wyrażenia metaforyczne. Ich przemiany wyraźnie widać w przekładach.

Drugim utworem, którego metaforom staram się przyjrzeć w tym artykule, jest *Szewczyk* z cyklu *Pieśni kalekujące* opublikowany w tomie *Łąka*. To kolejny bohater, którego istnienie jest niepełne, jednak w inny sposób, niż to się dzieje w *Dziewczynie*, na co zwraca uwagę Jacek Trznadel: „Broniąc się jakby przed częściowym optymizmem wyrażonym w tytułowej *Łące*, poeta wskazuje na ułomność losu i bytu ludzkiego, «kalekującą» formę tego bytowania w świecie”<sup>6</sup>. Praca jest w tym wypadku czynnikiem określającym istnienie *Szewczyka*. Spełnia się ono w czynności wytwarzania butów, dzięki czemu rzeczywistość

<sup>1</sup> Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje, pod red. B. Stelmaszczyk i T. Cieślaka, Kraków 2000, s. 33–34.

<sup>2</sup> M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009, s. 285.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 286.

<sup>4</sup> Zob. M. Walczak, *Świat snu w poezji Bolesława Leśmiana* [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 219–232.

<sup>5</sup> Zob. M. Głowiński, *Leśmian – sen* [w:] „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1973, nr 2 (8), s. 80–93.

<sup>6</sup> J. Trznadel, *Nad Leśmianem wiersze i analizy*, Kraków 1999, s. 73.

może być nadal podsycana. Tak też w kontekście szkiców literackich Leśmiana odczytuje ten utwór Michał Fostowicz:

„Musimy nieustannie podsycać naszą rzeczywistość, by to, co podsycza, było w nas podsycane; musimy powoływać do trwania to, co w nas trwa, zmieniać naszą zmienność, nadążać za czynem swoim. Paradoksalność tego wysiłku polega na nieustannym gubieniu, zatracaniu się w otchłani ruchu, w ciągu stojącej się i niemożliwej do uchwycenia sytuacji; jest więc śmiercią dla dzieła – dla tego, co pozostaje, podczas gdy czynność nieustannie wygasa”<sup>7</sup>.

Ruch ten na poziomie tekstu pozwala uchwycić właśnie metafora. Jednocześnie otwartość serii translatorskich<sup>8</sup> powoduje, że działa on na wielu płaszczyznach. Pod uwagę wzięłam dwie serie translatorskie, składające się z przekładów na język czeski autorstwa dwójga tłumaczy: Jana Pilařa *Děvče* i Ševčík oraz Vlasty Dvořáckovej *Dívka* i Švicko, a także jednego przekładu na język słowacki pióra Juraja Andričika – *Dievča* i *Čižmárík*<sup>9</sup>.

W *Dziewczynie* przyjrę się metaforom, które pojawiają się w następujących wersach:

„I przeżegnali cały świat – i świat zadumał się w tej chwili...

(...)

Lecz cienie zmarłych – Boże mój! – nie wypuścili młotów z dłoni!

I tylko inny płynie czas – i tylko młot inaczej dzwoni...

I dzwoni w przód! I dzwoni wstak! I wzywać za każdym grzmi nawrotem!

I nie wiedziała ślepa noc, kto tu jest cieniem, a kto młotem?

(...)

Lecz dzielne młoty – Boże mój – mdłej nie poddały się żałobie!

I same przez się biły w mur, huczały śpiżem same w sobie!

Huczały w mrok, huczały w blask i oczekiwały ludzkim potem!

I nie wiedziała ślepa noc, czym bywa młot, gdy nie jest młotem?

»O, prędzej skruszmy zimny gład, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!« –

Tak, waląc w mur, dwunasty młot do jedenastu innych rzecze.

(...)

A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> M. Fostowicz, *Świat bez prawdy*, Wrocław 2009, s. 57.

<sup>8</sup> „Seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego. Na tym polega swoistość jego ontologii. Jeżeli nawet jakiś utwór obcojęzyczny został przetłumaczony na nasz język tylko jeden raz, to przekład ten traktujemy jako początek serii przekładów innych, jakie powstaną lub mogą powstać w przyszłości. Co istotne, zarówno seria częściowo zrealizowana, jak i potencjalna, zawsze ma charakter rozwojowy. Stanowi ciąg praktycznie nieskończony, szereg otwarty. Otóż w serii otwartej, z jej ustawiczną gotowością do przyjęcia nowych, konkurencyjnych rozwiązań, każdy przekład też się jak gdyby „otwiera”. Otwiera się, by tak rzec, w dwie różne strony. W stronę obcojęzycznego pierwowzoru. I w stronę konkurencyjnych składników serii. Owo „otwarcie” przekładu jest jednocześnie jego zagrożeniem”. E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego* [w:] idem, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 18.

<sup>9</sup> Więcej o tłumaczeniach utworów Bolesława Leśmiana na języki czeski i słowacki pisałam w: *Metafory w czeskich przekładach wierszy Bolesława Leśmiana. Ujęcie porównawcze*, „pl.it | rassegna italiana di argomenti polacchi”, nr 8/2017.

<sup>10</sup> B. Leśmian, *Dziewczyna* [w:] *Poezje zebrane Tom 2*, Warszawa 2017, s. 43.

W pierwszym cytowanym wersie pojawia się metafora, stawiająca znak równości między światem a żywą istotą, funkcjonująca na podstawie antropomorfizujących metafor potocznych, które występują w języku, jak: „świat zwariował”, „świat stanął na głowie”. Rozwinięciem byłoby „rozszerzenie zakresu łączliwości składniowej na inne predykaty konotujące osobowe aktanty”<sup>11</sup>. Czynność przeżegnania się, czyli zrobienia ręką lub czymś trzymanym w ręku znaku krzyża nad kimś lub nad czymś w celu udzielenia błogostawieństwa – odnosi się tutaj do świata. Bardziej skłaniam się jednak ku hipotezie, że Leśmian wykorzystuje czasownik „przeżegnać” w znaczeniu neologizmu powstałego jako kontaminacja czasowników „przemierzyć” oraz „pożegnać”. W takim wypadku nagromadzenie sensów byłoby potrójne. Bracia czynią znak krzyża w znaczącym momencie ballady – przed rozpoczęciem próby przedostania się przez mur do dziewczyny.

Kolejne wyrażenie metaforyczne, „cienie zmarłych”, występuje w mowie potocznej. Cienie trzymają w dłoniach młoty i nadal mogą wykonywać czynności właściwe ludziom. Siła metafory leży w tym, że zostaje ona odczytana dosłownie – cień staje się aktantem, działa na pograniczu świata materialnego i świata, który znajduje się po drugiej stronie rzeczywistości, jakby był jej negatywem z możliwością komunikowania się z nią. Młoty nie trzymają zmarli (wtedy rewersem byłoby życie po śmierci), ale pozostałe po nich cienie. Nie funkcjonują one na kolejnym piętrze istnienia, lecz raczej tworzą świat równoległy, jeden z wielu możliwych, przy czym płynnie nakładają się one na siebie i trudno jest wyznaczyć między nimi wyraźną granicę.

W drugim cytowanym dwuwierszu pojawia się metafora traktująca dźwięki przestrzennie i kierunkowo – młot zachowuje się jak dzwon, a wydawane przez niego dźwięki rozchodzą się konkretnie wprzód, wspak i wwyż. Powoduje to wrażenie powtarzalności, miarowości i regularności uderzania młotem o mur. Rozwinięciem metafory byłoby przeniesienie cech dzwonu na młot. Dźwięki w tej przestrzeni rządzą się swoimi prawami, brzmią inaczej, ponieważ nie jest to już rzeczywistość ludzi, ale cieni. Młoty dziedziczą niejako cechy swoich właścicieli, razem z ich emocjami – są zdolne do przeżywania żałoby. Samodzielność i istnieniową autonomię podkreślają wyrażenia: „same przez się” oraz „same w sobie”. Kolejne emanacje rzeczywistości odróżnić można nie tylko poprzez obserwację starań braci, następnie ich cieni i samych przedmiotów, lecz także poprzez fizyczne zmiany właściwości przestrzeni. Na poziomie cieni dźwięk rozchodzi się kierunkowo i w inny sposób – wprzód, natomiast gdy na arenie wydarzeń pozostają same młoty, dźwięk rozchodzi się między światłem i cieniem. Dodatkowo intencjonalność podkreśla zmiana łączliwości składniowej czasownika „huczeć”, który w *Dziewczynie* łączy się z biernikiem. Serię Leśmianowskich bohaterów stworzonych z pojęć abstrakcyjnych uzupełniają obserwująca wydarzenia upersonifikowana noc, próżnia oraz śmierć, która może wpływać na zjawiska przyrodnicze, takie jak powstawanie rdzy.

Jan Pilař przetłumaczył te wersy następująco:

„pokřižovali celý svět – svět zamyslił se v oné chvíli...”

<sup>11</sup> Ibidem, s. 157.

(...)

Leč stíny mrtvých – bože můj – kladiva z rukou nepouštějí!

Čas jiný pouze uplývá – a kladiva jen jinak znějí...

A znějí vpřed! A znějí vzad! A rachotem buší na zdvo.

A nevěděla slepá noc, kdo stín tu je, kdo kladivo?

(...)

Dělná kladiva – bože můj! – se do smutku však neoděla.

Sama od sebe bila v zed' a sama v sobě bronzem hřměla.

Do temna hřměla, do svitu, potoky potu se z nich lijí.

A nevěděla slepá noc, čím kladivo je, není-li jím.

»Rozbijme chladný kámen dřív, než smrt pokryje Devče rzí!«

opřev se do zdi dvanáctý jedenáct stínu vybízí.

(...)

Proč ty si z prázdna tropíš smích, když to si netropí ho z tebe?<sup>12</sup>

Pierwszą metaforę tłumacz realizuje ekwiwalentnie. Czeski leksem „křižovat” znaczy oprócz „przeżegnać się”, „uczynić znak krzyża” również „poruszać się w różnych kierunkach”. Zachowane zostaje więc znaczenie wędrówki, nie wyraża on jednak sensów związanych z pożegnaniem. Świat został poddany takiemu samemu zabiegowi antropomorfizacji jak w oryginale. W drugim dwuwierszu pojawia się metafora traktująca dźwięki jak przedmiot materialny, któremu można nadać kierunek. W tłumaczeniu fala akustyczna zyskuje zdolność poruszania się w określonej przestrzeni. Dźwięk wydawany przez młoty w tym utworze to „dzwonienie”, natomiast w przekładzie młoty „brzmią”, choć czasownik „znít” bywa używany w kontekście dzwonienia dzwonu. Powoduje to osłabienie związków łączących odgłos wydawany przez młoty z dźwiękami dzwonu. W przekładzie młoty dzwonią w przód i w tył, a nie wprzód, wspank i wwyż, jednak mimo zmian sama zasada zostaje uchwycona, dźwięk rozchodzi się intencjonalnie, kierunkowo. Druga część tego wersu: „i wwyż za każdym grzmi nawrotem” zamienia się w przekładzie w „grzmotem łomocze w mur”. Ta modyfikacja była zapewne podyktowana dążeniem tłumacza do zachowania rymu. Dźwięki wprawdzie rozchodzą się kierunkowo, ale ich główna siła skierowana jest na mur. Następuje przesunięcie akcentów.

Młoty zachowują swoją autonomię, przeżywają ludzkie emocje, ociekają potem. W kolejnych wersach fala akustyczna rozchodzi się w świetle. „Mrok” i „blask” Pilař tłumaczy przy pomocy bliskich skojarzeniowo pojęć – „ciemność” i „świt”. Zauważa on naruszenie łączliwości czasownika i ekwiwalentnie realizuje ten zabieg w języku czeskim, zmieniając łączliwość leksemu „hřmět” z narzędnika na dopełniacz. Noc i próżnia w przekładzie poddane zostają antropomorfizacji, a śmierć posiada zdolność pokrywania rdzą.

<sup>12</sup> J. Pilař, *Děvče* [w:] *Zelená hodina*, Praga 1972, s. 117.

U Vlasty Dvořáčkové wersy te wyglądają odpowiednio:

„celému světu žehnali – a svět se zadumal v tu chvíli...

(...)

Však stíny mrtvých – Bože můj! – kladiva z ruky nevydají!

A plyne jenom jiný čas – a kladiva jen jinak hrají...

A zvoní vpřed! A zvoní vzad! V zeď buší jako v kovádlinu!

Nerozeznała ślepá noc kladivo od pouhého stínu?

(...)

Kladiva ale – Bože můj! – nepoddala se smutku, mdlobě!

Sama teď do zdi bušila a bronzem zněla sama v sobě.

Duněla do tmy, do jasu, lidský pot po nich stékal v hřmění!

Nevěděla snad ślepá noc, čím kladivo je, když jím není?

»Rychleji zbožme chladnou zeď, dřív než smrt Dívku prorezavit!«

Takto dvanácté kladivo jedenáctu kladiv praví.

(...)

Pročpak ty se jí posmíváš, když ona se ti neposmívá?<sup>15</sup>

Czeski czasownik „žehnat” zawiera w sobie kilka znaczeń: wykonywać znak krzyża, udzielać błogosławieństwa oraz jako archaizm – żegnać się przy rozstaniu. Metafora „cienie zmarłych” zrealizowana została ekwiwalentnie. Powstają kolejne warianty rzeczywistości, a sygnałem tego rozwarstwienia jest poczucie inności: płynie inny czas, młoty dzwoni inaczej. Młoty zachowują cechy swoich użytkowników: mogą przeżywać żałobę, ścieka po nich ludzki pot, zabrakło jedynie określenia „dzielne”. W trakcie uderzenia o mur wydają dźwięk dzwonienia, dzięki czemu wyraźniejszy jest ich związek z dzwonami, przy czym dzwonią intencjonalnie w przód i w tył. Następujący po tym problematyczny fragment: „wzwyż za każdym grzmi nawrotem” zmienia się w tłumaczeniu w obraz młotów uderzających w mur jak w kowadło. Intencjonalność i kierunkowość dźwięku podkreślona zostaje przez naruszenie tęczyliwości składniowej w kolejnych wersach, gdzie dźwięk rozchodzi się w ciemność i jasność – leksem „duněť” tęczy się w utworze z dopełniaczem. Dvořáčková wykorzystuje okazjonalizm w ramach strategii kompensacji: „prorezavit” w miejsce powlekania dziewczyny rdzą. Personifikacja bohaterów takich jak próżnia, świat i śmierć w przekładzie zostaje zachowana.

Po słowacku brzmi to następująco:

„A prežehnali celý svet – a svet sa zamyslel v tej chvíli...

(...)

Lež tiene mŕtvych, Bože môj, kladivá z dlaní nepustili.

To iba inak plynie čas, kladivá inak zazvonili!...

<sup>15</sup> V. Dvořáčková, *Dívka* [w:] *Rostla višerň na královském sadě*, H&H 2005, s. 68.

A bijú sem. A bijú tam! A drvia kamennú tú masu!  
A nevedela tmavá noc, kde tiene a kde kladivá sú!  
(...)  
Lež kladivá – ó, Bože – sa poddávať smútku nechystali!  
A samy bili do múru a vnútri spiežou vyzváňali!

A hučia do tmy, do jasu a ľudský pot sa z nich leje.  
A nevedela tmavá noc, čím kladivo je, keď ním nie je!

»Rozdrvme chladný kameň, kým smrť dievča snefou nezohaví!«  
Búrajúc múr, tak dvanáste kladivo jedenástim vraví.  
(...)

A ty sa prečo smeješ z nej, keď ona nesmeje sa z teba?<sup>14</sup>

Pierwszą metaforę słowacki tłumacz przekłada ekwiwalentnie. Kolejna, w której pojawiają się cienie zmarłych, także działa w tekście słowackim na podobnej zasadzie jak w polskim. Cienie przejmują cechy ludzi i działają dalej w świecie materialnym. Przesunięcie zachodzi w kolejnym wersie. Młoty biją, a nie dzwonią. Brakuje tu więc konotacji związanych z dzwonieniem dzwonu. Również intencjonalność i kierunkowość dzwonienia ulegają zatarcui. Młoty w przekładzie Andricika biją „tu i tam”. „Ślepa noc” zastąpiona zostaje „ciemną nocą”, w związku z czym przekład pozbawiony zostaje personifikacji. U Leśmiana zarówno cień, jak i młoty w tym wersie, opatrzone są słowem „kto”, które wskazuje na personifikację. „Kto jest cieniem a kto młotem” po słowacku zamienia się w „gdzie są cienie a gdzie młoty”. Ta z pozoru mała zmiana ustanawia punkt widzenia na relacje między cieniami i młotami, które w oryginale są pełnoprawnymi bohaterami, a w przekładzie zamieniają się w atrybuty. Słowacki tłumacz konsekwentnie odpersonifikowuje młoty w kolejnych wersach. Nie są one dzielne – brak tego określenia. Opisy: „same przez się” i „same w sobie” odnoszące się do bijących w mur młotów, przydające im esencjalności i tożsamości przynależnej człowiekowi zostają pominięte. W tłumaczeniu zostaje wyłączone „same”. Kolejne wersy, mniej skoncentrowane, tłumacz oddaje po słowacku dość dokładnie.

Czas przyjrzeć się realizacji wyrażen metaforycznych w utworze Szewczyk. Znajduje się w nim kilka metafor, które warto poddać analizie:

„W mgłach daleceje sierp księżycza,  
Zatkwiony ostrzem w czub komina,  
Latarnia się na palcach wspina  
W mrok, gdzie już kończy się ulica.  
(...)  
Abyś nie chadzał w niebie bosy  
I stóp nie ranił o błękyty!

<sup>14</sup> J. Andričik, *Dievča* [w:] *Luka*, Bratysława 2000, s. 71.

(...)

Dajesz mi, Boże, kęs istnienia,

Co mi na całą starczy drogę –<sup>15</sup>.

W pierwszym dwuwierszu księżyc przyrównany zostaje do sierpa, który to obraz jest funkcjonującą w systemie językowym metaforą potoczną, jednak o jej sile decyduje perspektywa poznawcza. Wykorzystywany często szczególnie w malarstwie pejzaż z księżycem unoszącym się na niebie nad dachami zabudowań sprowadzony zostaje do konkretnego obrazu ciała niebieskiego zatkniętego ostrzem w komin, co wygląda, jakby się o niego zaczepił podczas swojej podróży. Ponadto staje się on aktantem czynności „dalczenia” wyrażonej jednym ze słynnych Leśmianowskich neologizmów, z którym autorzy przekładów mieli szczególny problem i nie odtworzyli go ani po czesku, ani słowacku. Zawiera on w sobie jednocześnie aspekt dynamiczny i statyczny związany z czynnością oddalania się, ale z drugiej strony pozostawania daleko. Dzięki tym zabiegom wyrażenie metaforyczne „sierp księżyc” zyskuje nową odstonę. Powielany wielokrotnie obraz księżycowej nocy nabiera indywidualnego charakteru i zaczyna żyć własnym życiem. Efekt ruchu spotęgowany jest dodatkowo obrazem pochodzącym z dwóch kolejnych wersów, w których latarnia na palcach wspina się w mrok. Wprawdzie łączliwość czasownika nie zostaje naruszona (wspinać się + biernik), jednak zmieniony zostaje przyimek. Wspinać można się „na” coś, nie „w” coś. Jednocześnie oba elementy oddzielnie funkcjonują w systemie językowym zupełnie regularnie – coś może pozostawać „w mroku”. Leśmian zestawia je ze sobą, sprawiając, że powstaje między nimi przestrzeń dla nowych sensów. Dzięki temu zabiegowi mrok zostaje konkretnie osadzony w przestrzeni i przydane są mu atrybuty świata materialnego, staje się namacalny. Ponadto upersonifikowana latarnia wspinająca się na palcach sprawia wrażenie, jakby próbowała zajrzeć gdzieś, gdzie nie może dosięgnąć, oświetlając przy tym ulicę. Dwa statyczne źródła światła: księżyc i latarnia, zaczynają poruszać się, dzięki czemu cała scena zyskuje na dynamice. Leśmian w szczególny sposób maluje pejzaż nocy, podczas której obserwować można szewczyka w trakcie pracy.

W drugim fragmencie pojawia się metafora, w której niebo potraktowane zostało jako realny i materialny wymiar przestrzeni. Źródło wspomnianej przenośni leży w wyobrażeniach religijnych, reprezentowanych w malarstwie i literaturze. Bóg znajduje się w obłokach, często wspiera się na nich bądź wylania z nich. Dodatkowo Leśmian wprowadza figurę paradoksu. Niebiańskie błękity, kojarzone raczej z czymś zwiewnym i świetlistym okazują się zbyt ostre dla boskich stóp, które są o wiele delikatniejsze. Rozwinięcie metafory stanowi przeniesienie cech świata materialnego na świat niematerialny. Niebo oraz przechadzający się w nim Bóg stają się zupełnie rzeczywistym i namacalnym elementem świata.

W ostatnim wyrażeniu metaforycznym istnienie staje się wymierne i uchwytnie dzięki nadaniu mu formy świata materialnego. Metafora „kęs istnienia” mogłaby mieć swoją

---

<sup>15</sup> B. Leśmian, Szewczyk [w:] *Bolesław Leśmian Wiersze wybrane*, Gdańsk 2000, s. 37.

podstawę w wyrażeniach potocznych, takich jak: „brać życie w swoje ręce”, „trochę życia w kimś się kołaczę”<sup>16</sup>. Rozwinięcie stanowiłoby przeniesienie cech przypisywanych życiu na jego synonim – istnienie. Kęś wskazuje na niepełność i fragmentaryczność, jednocześnie wystarczy na całe życie, które przedstawione jest jako wędrówka. Co znaczące, istnienie jawi się tu jako coś, co można rozczłonkować. W dodatku wyraz „kęś” odnosi się do pożywienia, przez co w obręb metafory dostają się skojarzenia związane na przykład z hostią przemieniającą się w czasie eucharystii w ciało Chrystusa – ciało boskie.

Jan Pilař zrealizował podane metafory następująco:

„V mlze zabodnout do komina

se vzdaluje srp měsíce,

lucerna na špičky se vzpíná

do tmy, kde končí ulice.

(...)

abys nechodil v nebi bosý,

neříz se o střep oblohy!

(...)

Dal jsi mi, Bože, kousek bytí

na celou životní mou pouť –”<sup>17</sup>.

Obraz księżycy, którego ostrze utknęło w czubie komina, traci w przekładzie na konkretności. Najważniejsze informacje zostały przekazane – księżyc zatrzymał się w swojej wędrówce na przeszkodzie, którą jest komin, brak jednak szczegółów precyzujących obraz, takich jak „ostrze” oraz „czub”. Neologizm „daleczeń” przetłumaczony zostaje na funkcjonujący regularnie w języku czeskim czasownik „vzдалovat se”, oznaczający tyle co „oddalać się”. Mimo to ruch księżycy dalej się odbywa, a tym samym oddana jest dynamika całej sceny. Obraz latarni, która wspina się na palce, tłumacz realizuje ekwiwalentnym zabiegiem. Czasownik „vzpínát se k” wymaga celownika, natomiast jego dopełnienie „do tmy” – w ciemność – dopełniacza. Powoduje to naruszenie łączliwości składniowej na tych samych prawach, jak w polszczyźnie – poprzez zestawienie ze sobą dwóch elementów, które osobno występują regularnie w języku. Dzięki temu mrok w tłumaczeniu zachowuje swój materialny wymiar.

Drugą metaforę Pilař przekłada na niemal ekwiwalentny obraz. Tym razem to w tłumaczonym tekście pojawia się więcej konkretów niż w oryginale: „błękity”, o które Bóg może zranić sobie stopy, Pilař oddaje słowami „střep oblohy” – odłamek, fragment nieba. Słowo „střep” używane jest na oznaczenie na przykład odłamka, fragmentu rozbitego naczynia. Rzeczywistość i namacalność przestrzeni niebiańskiej oddziałuje dzięki temu silniej niż w oryginale.

Wyrażenie metaforyczne z trzeciego fragmentu w przekładzie tylko częściowo przekazuje te same sensy. „Kęś istnienia” zamienia się w „kousek bytí”, czyli kawałek bycia, kawałek egzystencji. Zachowana zostaje możliwość podzielenia istnienia na fragmenty,

<sup>16</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>17</sup> J. Pilař, Ševčík [w:] *Zelená hodina*, Praga 1972, s. 114.



a więc jego konkretność i materialność. Tłumacz wykorzystał słowo o szerszym zakresie znaczeniowym niż *kęs*. Znikają konotacje związane z pożywieniem. Metafora w przekładzie funkcjonuje tak, jak w oryginale, wywołuje jednak obraz cechujący się większą ogólnością. Znikają skojarzenia związane z eucharystią, pojawiają się jednak wers dalej. Tłumacz w pewnym sensie pozostaje w kręgu asocjacji odsyłających do obrzędu religijnego, tłumacząc słowo „droga” na czeskie „*pouť*”, które oznacza nie tylko podróżowanie, lecz także pielgrzymowanie. Dzięki temu następuje subtelna kompensacja sensów. Koncepcję życia jako wędrówki zastępuje koncepcja życia jako pielgrzymki.

Przekład Vlasty Dvořáčkovéj wygląda następująco:

„Zabodnout do komína špicí  
mizí v mlze srp měsíce,  
lampa na špičky stoupající  
čnř v tmách na konci ulice.

(...)

abys nechodil nebem bosý  
a nezranil si chodidla!

(...)

Tys mi dal, Bože, drobet žitř,  
na moji pouť mi stačí snad –”<sup>18</sup>.

Również Dvořáčková przekłada pierwszą metaforę ekwiwalentnie: „sierp księżycza” na „*srp měsíce*”. O ile Pilař całkowicie zrezygnował z określeń „ostrze” oraz „czub”, co podyktowane mogło być chęcią zachowania rytmu, o tyle tłumaczka pozostawia jedno z nich – księżyc utknął ostrzem w kominie. W obu wersjach nie pojawia się wprowadzające konkretność, plastyczne i groteskowe określenie „czub komina”. Neologizm „daleczeń” zamienia się w „mizet”, czyli w słowo „znikać”. Powoduje to, że obraz ginącego we mgle księżycza na niebie przestaje dziwić swoją niezwykłością i powraca do mniej poetyckiej formy. Podobnemu zabiegowi ulega pojawiająca się w kolejnym wersie latarnia. Nie wspina się ona na palce, ale staje na palcach, przedmiot poddany zostaje zabiegowi antropomorfizacji, jednak na tym kończy się jej aktywny udział. W oryginale latarnia wspina się w mrok, a więc otrzymujemy obraz, w którym ulica kończy się tam, gdzie przestaje padać światło latarni. W tłumaczeniu Dvořáčkovéj latarnia góruje nad ciemnościami na końcu ulicy. Staje się ona drugim na pół statycznym źródłem światła w tym pejzażu. Zmiany powodują zmniejszenie dynamiki obrazu oraz udostępnienie sceny.

Siła oddziaływania kolejnej cytowanej metafory zmniejsza się, natomiast główny koncept zostaje przekazany – delikatne stopy boskie nie powinny przechadzać się niebiosami nieobute. O ile przekład Pilařa zawiera więcej szczegółów niż oryginał, o tyle u Dvořáčkovéj jest ich mniej. Zmniejszenie konkretności obrazu wynika z braku dokładnego powiedzenia, o co Bóg rani swoje stopy. Rzeczownik „*błěkity*” zestawiony ze słowem „*ranić*” powodował powstanie paradoksalnego obrazu, którego nie znajdziemy w tłumaczeniu.

<sup>18</sup> V. Dvořáčková, Švicko [w:] *Rostla višerň na královském sadě*, H&H 2005, s. 45.

W trzeciej metaforze „kęs istnienia” zamienia się w „drobę żiti”, czyli w okrucuch, odrobinę życia. Sam wyraz „drobę” wykorzystywany jest do oznaczania zarówno okrucuchów pieczywa, jak i w celu określenia małej miary czegoś. Wyrażenie metaforyczne pozostaje w kręgu semantycznym charakterystycznym dla oryginału – rzeczowniki „kęs” oraz „okrucuch” odnoszą się do pożywienia. Dodatkowo okrucuch jest jeszcze mniejszy niż kęs, co może potęgować skromność tytułowego szewczyka, któremu tak mało wystarczy na całą życiową pielgrzymkę – tłumaczka również używa słowa „pouf” na określenie drogi. Życie staje się mierzalne, a metafora zmienia swój zakres. Wyraz „istnienie” znajduje więcej realizacji niż leksem „życie”. Jest to znaczące w kontekście Leśmianowskiego pojmowania istnienia. Życie nie wykracza poza świat doczesny, natomiast istnienie wiąże się z wszelkimi sposobami egzystowania, które pojawia się w utworach autora Łąki.

Słowacki przekład wygląda następująco:

„Z hmly kosák mesiaca čnie v diali,  
v kominie ostrým koncom vřatý,  
zdvihla sa lampa, svetlo tratí,  
kde koniec ulice tma halí.

(...)

po nebi nechod' viacej bosa,  
nezraň si nohy na blankytle!

(...)

Dateľ mi, Bože, kęs istnienia,  
Co mi na całą starczy drogę –”<sup>19</sup>.

Metafora „sierp księżycza” przełożona została ekwiwalentnie jako „kosák mesiaca”. Również trzeci tłumacz neologizm „daleczeč” zastąpił regularnym czasownikiem „čnieť” – przewyższać swoją wysokością okolicę, którego Dvořackova użyła w odniesieniu do latarni. Wystający z mgły księżyc wbija się ostrym końcem w komin. Również tu pominięte zostaje określenie „czub kamina”. Dwa kolejne wersy zmieniają się dość zasadniczo. Latarnia nie zostaje poddana zabiegowi antropomorfizacji, a jedynie ożywienia – nie wspina się ona na palce, tylko unosi/podnosi się. Charakterystyczne dla Leśmiana gry z poprawnością łączliwości składniowej czasownika, które można znaleźć we fragmencie „wspina się w mrok”, nie znajdują swojego odpowiednika w słowackim przekładzie. Łańcuch przyczynowo-skutkowy tych wersów zamienia się w wyliczenie trzech występujących obok siebie obrazów: latarnia unosi się, traci światło, koniec ulicy znika w ciemności. U Leśmiana określenia towarzyszące metaforze potocznej sprawiały, że cała scena zyskiwała nową odświeżoną, stawała się niezwykła i dynamiczna. Niestety także po słowacku obraz ulega symplifikacji, przez co pejzaż nocnego nieba traci swoją wyjątkowość.

Kolejna metafora oddana jest niemal ekwiwalentnym obrazem: Bóg może zranić sobie stopy o błękit, po którym się przechadza. Dzięki temu w przekładzie funkcjonują

<sup>19</sup> J. Andričik, *Čizmarik* [w:] *Luka*, Bratysława 2000, s. 39.

paradoksalne znaczenia z oryginału, w którym niebiańskie błękity mogą okazać się zbyt ostre dla bóstwa i zbyt materialne. Zachodzi tutaj inna zmiana – szewczyk zwraca się do Boga bezpośrednio w trybie rozkazującym: „nie chodź”, „nie zrań”. Dzięki temu monolog-modlitwa szewczyka jest bardziej bezpośredni i jeszcze bardziej prowokuje do odpowiedzi Boga, który pozostaje milczący i niepokojąco idealny.

Trzecia metafora „kęs istnienia” zamienia się w „skyyva bytia”. Wyraz „skyyva” używany jest w odniesieniu do chleba jako kromka, kawałek. Słowacki przekład zachowuje znaczenia związane z pożywieniem, a dodatkowo przenosi całą metaforę w inny wymiar, ponieważ słowo to wykorzystywane jest w języku słowackim w wyrażeniach takich, jak: „išť do světa za skyyvou chleba”, co oznacza wyruszenie w świat „za chlebem”. Pozwala to na szersze odczytanie wyrażenia metaforycznego i wprowadza do niego nowe sensy. Oprócz znaczenia drogi pojawia się tu również znaczenie pracy, jakby Bóg nie tylko dawał postaci odrobinę życia, lecz także decydował o losie bohatera.

Tłumaczenie utworów Bolesława Leśmiana ze względu na swoją specyfikę nastrocza wielu trudności. Przyjrzenie się przesunięciom na podstawie jednego tylko elementu systemu poetyckiego – metafory, pozwala wnikać w procesy tłumaczeniowe każdego z autorów. Jan Pilař stara się kierować strategią ekwiwalencji, częstokroć poświęcając warstwę rytmiczną na rzecz semantyki utworów. Vlasta Dvořáčková postępuje w tym przypadku odwrotnie – na pierwszym miejscu stawia rytm, nie obawiając się poświęcić sensu. Wydaje się, że słowacki tłumacz na tym polu stara się osiągnąć kompromis, zarówno jeśli chodzi o metrum, jak i warstwę semantyczną. U Jana Pilařa strata semantyczna bywa spowodowana pominięciem jednego z elementów wyrażenia metaforycznego, łączącego ze sobą dwie domeny. Tak dzieje się również w przekładzie słowackim. Pilař także z większą niż pozostali tłumacze konsekwencją podąża za oryginalną budową wersów, zachowując nawet kolejność wyrazów. W przekładach Vlasty Dvořáčkovéj uprzywilejowanie rytmu prowadzi do zmian takich, jak na przykład konkretyzacja czy udostawienie wyrażenia metaforycznego, co owocuje zwiększeniem intensywności obrazu albo wręcz odwrotnie, jego uogólnieniem. Natomiast w tłumaczeniach Andrička zdarza się pominięcie elementów konkretyzujących obraz. Sprawia to, że siła metafory zostaje osłabiona, i powoduje zmiany w poetyce utworów – przedmioty tracą status autonomicznych bohaterów, co jest tak charakterystyczne dla Leśmiana, a stają się wyłącznie atrybutami. Mimo to tłumacz stara się zachować ekwiwalencję wersów.

Seria translatorska pozwala na uchwycenie napięć zarówno między oryginałem a tłumaczeniem, jak i pomiędzy konkurencyjnymi rozwiązaniami. Dzięki takiej otwartości możliwe staje się wskazanie kluczowych momentów utworu, określenie specyfiki rozwiązań poetyckich czy chociaż częściowe zbliżenie się do geniuszu literackiego Bolesława Leśmiana. Szczególną rolę odgrywa w tym wypadku metafora, której znaczenia także należy odszyfrowywać w napięciach pomiędzy poszczególnymi elementami konkretnych realizacji.

## Summary

### Czech and Slovak Translation Series of Bolesław Leśmian's *Dziewczyna* and *Szewczyk*

A translation series reflects the tensions between the original and the translation, as well as between different translation solutions. The article discusses two Czech translations of Leśmian's *Dziewczyna* and *Szewczyk* – Jan Pilař Děvče and Ševčík, and Vlasta Dvořáková Dívka and Švícko – and one Slovak translation: Juraj Andričik's *Dievča* and Čižmárik. It concentrates on the shifts resulting from the different renditions of one particular element of the poetic system – metaphor.

**Keywords:** metaphor, Bolesław Leśmian, *Dziewczyna*, *Szewczyk*

**Słowa kluczowe:** metafora, Bolesław Leśmian, *Dziewczyna*, *Szewczyk*



Paulina Gajewska, *Gad*