

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica I (2013)

Arkadiusz Sylwester Mastalski

## Niewierna fraza. Semantyka przerzutni w Mieczysława Jastruna przekładach *Das Buch der Bilder* Rainera Marii Rilkego

### Sztuka przekładu a wersyfikacja

Wśród zagadnień związanych z tematyką przekładu Krzysztof Hejwowski, autor książki *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, wymienia m.in. takie oto mity: nieprzekładalności absolutnej, tłumaczenia dosłownego, funkcjonalnego oraz naturalnego; zwraca również uwagę na kwestię nieprzekładalności językowej i kulturowej<sup>1</sup>. Już tylko to pobieżne wyliczenie przypomina nam, że – jeśli chcemy mówić o przekładzie – gąszcz problemów koniecznych do rozwiązania i tematów wymagających poruszenia (lub choćby tylko zasygnalizowania) okazać się może w istocie przeszkodą do przebycia wręcz niemożliwą. Pytanie o istotę tłumaczenia, i – o rolę tłumacza, znajduje bowiem zapewne tyle samo odpowiedzi, ilu jest pytanych. Udzielają jej to poeci i prozaicy, to tłumacze, to znów krytycy i teoretycy literatury, wreszcie inni (niewymienieni wyżej). Co więcej: udzielają oni odpowiedzi nad wyraz odmiennych. Najkrócej mówiąc – przekład jest albo możliwy, albo niemożliwy, albo też stopień jego możliwości sytuuje się na jakimś punkcie pomiędzy tymi dwiema skrajnościami. Jeśli natomiast o translatora idzie, to – cytując Elżbietę Tabakowską – rzec można, iż: „Według jednego z klasycznych przepisów na przekład, tłumacz powinien być jak doskonale przezroczysta szyba: ma idealnie przekazywać oryginalny obraz w najmniejszych szczegółach, jednocześnie sam pozostając niewidoczny”<sup>2</sup>.

Ponieważ zaś zdania co do możliwości zaistnienia „oryginalnego obrazu” jako takiego są w najlepszym razie podzielone, zupełnie sensownie założyć można istnienie modelu alternatywnego – takiego, w którym osoba tłumacza jest ostentacyjnie nietransparentna, nieustannie podkreśla swoje istnienie, projektuje własny idiom na przekładany tekst – raz niosąc wartość dodaną, czasem jednak ze szkodą dla tekstu<sup>3</sup> – jest (wedle przytoczonego za Joachimem Du Bellay przez Romana Jakobsona

<sup>1</sup> K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2007.

<sup>2</sup> E. Tabakowska, *Od tłumaczki*, [w:] N. Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 2010, s. 16.

<sup>3</sup> Mowa tu przede wszystkim o przekładach pióra poetów, często najwybitniejszych. Artur Międzyrzeczki pisał kiedyś: „Przekład jest niemal zawsze interpretacją i bywa, jak definiuje

sformułowania) „zdrajcą”<sup>4</sup>, „drugim autorem”<sup>5</sup> etc. Tutaj, jak i poprzednio, wyróżnić możemy rzecz jasna całe *continuum* postaw.

Przedstawiona powyżej „typologia” jest oczywiście celowo przejaskrawiona i nieco zabsurdalizowana. Pisząc te słowa, nie chcę bowiem wchodzić w kompetencje translatorów: nie mam do tego rzecz jasna ani owych kompetencji, ani stosownego wykształcenia. Chcę raczej przypomnieć potencjalnemu czytelnikowi (gdyby jakimś cudem o tym zapomniał!), że tłumaczenie samo w sobie jest problemem nad wyraz drażliwym, nawet wtedy, gdy dotyczy pozornie błahych tekstów. W przypadku literatury fachowej czy beletrystyki sprawy komplikują się, co zrozumiałe, lawinowo. Najwyższy stopień skomplikowania meandry translatorskiej pracy osiągają najpewniej w przypadku poezji (z racji metaforyczności języka choćby), szczególnie zaś wtedy, gdy jest ona wierszowana.

Jak zauważa Stanisław Barańczak, dla przekładu „sprawą podstawową jest to, co mianowicie w utworze poetyckim uznajemy za siedzibę czy nośnik sensu albo za czynnik sensotwórczy”<sup>6</sup>. Jeżeli (prostodusznie) założymy, że sens utworu poetyckiego ulokowany jest wyłącznie w warstwie leksykalnej (treściowej), aspekt formalny traci na znaczeniu i może być to zmodyfikowany, to zupełnie pominięty<sup>7</sup>. Natomiast gdy uznamy formę za integralny, spoisty z treścią aspekt dzieła sztuki słowa (co wydaje się zresztą z perspektywy teorii literatury pomysłem wielce dorzecznym)<sup>8</sup>, takie pominięcie okaże się niemożliwe i konieczne będzie potraktowanie na przykład wersyfikacji jako pełnoprawnego nośnika sensu – a więc również i ich „przetłumaczenie”, czyli „znalezienie ekwiwalentu funkcjonalnego”<sup>9</sup> dla zastosowanych w utworze rozwiązań wersyfikacyjnych. Można oczywiście wyobrazić sobie ekwiwalencję – przynajmniej w opinii tłumacza – funkcjonalną, niebędącą jednocześnie nieekwiwalentną formalnie. Z takimi zabiegami mamy do czynienia choćby w przekładach z literatur antycznych, translacjach starofrancuskich *chansons de geste*<sup>10</sup> i wielu, wielu innych.

---

to Balcerzan, quasi-esejem”. W takim ujęciu mieści się zatem twórcze rozwinięcie, adaptacja czy transpozycja, jaka może stać się elementem procesu przekładowo-interpretacyjnego. Zob. A. Międzyrzeczki, *O przekładach*, [w:] tegoż, *Rimbaud, Apollinaire i inni (wybór przekładów)*, Warszawa 1988, s. 589, 592.

<sup>4</sup> R. Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu*, tłum. L. Pszczołowska, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 49.

<sup>5</sup> A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [w:] *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997, s. 49.

<sup>6</sup> S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, wyd. 2, Poznań 1994, s. 16.

<sup>7</sup> Tamże, s. 17.

<sup>8</sup> Por. E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, tłum. A. Pokoj-ska, Kraków 2001, s. 31–33.

<sup>9</sup> L. Pszczołowska, *Potęga metrum. O Puszkimowskim przekładzie „Czat”*, [w:] tejsze, *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, Kraków 2002, s. 155.

<sup>10</sup> Por. A. Drzewicka, *Wstęp*, [w:] *Pieśń o Rolandzie*, tłum. T. Żeleński (Boy), Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. CI–CII.

W takich przypadkach staje się oczywiste, że (nawet jeśli zakładamy możliwość i odpowiedniość przekładu w ogóle) tłumaczenie zawsze jest wyborem, „rezygnowaniem z czegoś, żeby coś innego ocalić”<sup>11</sup>. I tak, możliwe jest przetłumaczenie wiersza wykorzystującego metr sylabiczny czy sylabotoniczny z użyciem tzw. „wiersza wolnego”, niemniej – co celnie, na przykładzie strofy safickiej, punktuje Jiří Levý – o ile w przypadku użytkowników niezaznajomionych z tym rozwiązaniem formalnym brak nie będzie niósł jakiegokolwiek znaczenia, o tyle wersyfikacyjni „autochtoni” dogłębnie odczują nieprzystawalność zastosowanego rozwiązania<sup>12</sup>. A zatem dla przeciętnego anglojęzycznego odbiorcy poniższy fragment poetycki:

Where is the shadow going  
with his broken  
hands, sparks flying out  
from his knees  
and spurs?

nie będzie w żaden sposób niezwykły czy niestosowny (będzie to po prostu przykład tzw. wiersza wolnego), o tyle czytelnik znający twórczość Norwida, szczególnie *Bema pamięci żałobny-rapsod* i spożytkowane w niniejszym wierszu rozwiązanie wersyfikacyjne z całą pewnością przyzna, że forma zapisu (wersyfikacja) jest w tłumaczeniu<sup>13</sup> cokolwiek chybiona – wyraźnie bowiem kłóci się z wersyfikacyjną intencją polskiego oryginału imitującego heksamter daktyliczny: „Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancierz, / Przy pochodniach, co skrami grają około twych kolan?”<sup>14</sup>. Co jednak bardziej istotne, ta nowa struktura wersyfikacyjna nie tylko implicytnie modyfikuje semantykę (choćby przez wprowadzenie przerzutni, jakich nie znajdziemy w tekście Norwida), lecz i aktywizuje diametralnie odmienne konteksty interpretacyjne: zamiast antycznego wiersza bohaterskiego i związane z nim repertuaru norm genologicznych czy stylistycznych, pewnej specyficznej dykcji poetyckiej, każe nam kierować uwagę ku *par excellence* współczesnej technice wierszowej, jaką jest wersyfikacja nienumeryczna (wolna), i która – dodajmy – ewokuje diametralnie różne od dziewiętnastowiecznych, romantycznych i sylabotonicznych domeny kognitywne, jak też relacje intertekstualne (na poziomie stylu, genologii itd.) i konwencje lekturowe.

Powyższy przykład to oczywiście tylko eksperyment. Uświadamia on jednak, jak wielką siłę kreacyjną ma działalność translatorska w przypadku tekstu

<sup>11</sup> S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 17.

<sup>12</sup> J. Levý, *Translation as a Decision Process*, [w:] *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, London–New York 2000, s. 158–159.

<sup>13</sup> Tekst *Funeral Rhapsody in Memory of General Bem* pochodzi z płyty Czesława Niemięna *Enigmatic*, Polskie Nagrania Muza 1970. Podział wersyfikacyjny zmieniony.

<sup>14</sup> C. K. Norwid, *Bema pamięci żałobny-rapsod*, [w:] tegoż, *Poezje*, wybór M. Czaja, Kraków 2010, s. 17.

wierszowanego, gdzie wybory leksykalne i stylistyczne nie wystarczają dla uzyskania „funkcjonalnej ekwiwalencji”. By tłumaczenie było dobre, konieczny jest również właściwy przekład struktury prozodyjnej. W innym przypadku – rzecz jasna, jeśli tekst trafi w ręce odbiorcy czującego się na terenie wersologii (jak to określiłem) „autochtonem” – sens obcojęzycznego archetektu nieuchronnie zostanie przesłonięty przez nieadekwatne rozwiązania wierszowe tekstu przetłumaczonego.

Na materiale przekładów wierszy z *Das Buch der Bilder* Rainera Marii Rilkego autorstwa Mieczysława Jastruna postaram się pokazać, jak dokonywane przez tłumacza wybory wersologiczne wpływają na przekształcenia semantyczne względem tekstu wyjściowego.

### Mieczysław Jastrun jako tłumacz Rilkego

W ważnej dla wiedzy o polskiej recepcji poezji autora *Elegii duninejskich* rozprawie Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany *Rilke poetów polskich* znajdujemy w jednym z podtytułów frazę: „Jastrun, czyli polski kanon Rilkego”<sup>15</sup>. Wyraźnie więc zaakcentowane zostaje znaczenie przekładów twórcy *Strefy owoców*, ich waga dla polskiej kultury literackiej. Sam Jastrun – mimo złożonego charakteru łączących go z dziełem austriackiego symbolisty relacji – wysoko cenił jego warsztat poetycki. Kuczyńska-Koschany wynotowuje m.in. takie określenia, jak: „oszlifowane jak diamenty strofy”<sup>16</sup>, „błyszczące rymy” czy „wspaniała fraza i czysty rysunek strofy, godny rysunków na wazach antycznych”<sup>17</sup>. Wyraźnie więc daje się wychwycić w sformułowaniach Jastruna podziw i szacunek względem warsztatowych kompetencji Rilkego, o którym w *Posłowniu* do polskiego wydania *Poezji* pisze: „oba cykle [*Stundenbuch* i *Das Buch der Bilder*] łączy wyrafinowana a czasem przerafinowana forma, w muzyczności frazy poetyckiej przypominająca najbardziej melodyjne wiersze Verlaine’a i jego szkoły. Rilke rozbudowuje frazę poetycką, mnoży rymy, [...] wprowadza kunsztowne aliteracje”<sup>18</sup>, dalej zaś określa poetycką dykcję autora *Maltego* słowami „nazbyt eleganckiej”, „wypieszczonej” wręcz „secesyjnej”<sup>19</sup>. Jeśli wspomnimy, że wpływ poezji Rilkego na poetykę polskiego tłumacza jest niebagatelny<sup>20</sup>, śmiało powiedzieć można, że w tej rezerwie kryje się dogłębne rozeznanie i interioryzacja dykcji twórcy *Sonetów do Orfeusza*. Gdy zatem pisze on: „muzyka wiersza jest ściśle związana ze znaczeniami, z każdym ich odcieniem; tłumacz, który zdradza sens oryginału, zdradza zarazem jego dźwięk, który jest przeciw

<sup>15</sup> K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 163.

<sup>16</sup> Tamże, s. 165.

<sup>17</sup> Tamże, s. 172.

<sup>18</sup> M. Jastrun, *Posłownie*, [w:] M. R. Rilke, *Poezje*, wybór, tłum. i posłowie M. Jastrun, wyd. 2, Kraków 1987, s. 395.

<sup>19</sup> Por. K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich...*

<sup>20</sup> Tamże, s. 172.

równocześnie treścią utworu”<sup>21</sup>, rozumieć to można jako afirmację wierności obcojęzycznemu archetekstowi, założenie maksymalnej wierności względem niego. Tymczasem – zauważała ongiś Elżbieta Feliksiak – Jastrun często „oddala się od oryginału”, „usypia czujność czytelnika”, nie stroni od „przekładów nieadekwatnych” wypaczających sens wiersza, prowadząc do interpretacji błędnych<sup>22</sup>. W niniejszym tekście interesować mnie będzie przede wszystkim, jak owe przesunięcia („niewierności frazy”) Jastrunowskich tłumaczeń względem niemieckojęzycznych oryginałów wierszy z *Księgi obrazów* odciskają swe piętno na wersyfikacji – głównie w użyciu rozbieżności podziału składniowego i wierszowego (przerzutni), ich związku z konstrukcją poetyckiej frazy, zależnościami pomiędzy *enjambments* a rytmem, rytmem itp.

### Wersyfikacja w tłumaczeniu *Das Buch der Bilder*

Do przekładu tłumacz wybrał szesnaście utworów; od razu jednak zaznaczam, że nie będą mnie interesować wszystkie z nich, a tylko te, gdzie występuje jedna z dwójakich możliwych rozbieżności: a) pojawienie się przerzutni, której nie ma w niemieckojęzycznym archetekście – będziemy nazywać go, za Clivem Scottem, tekstem źródłowym (*source text*), utwór tłumaczony określam natomiast za badaczem jako tekst docelowy (*target text*)<sup>23</sup>; b) brak przerzutni mimo jej występowania w oryginale. Pomijam więc przykłady takie, jak poniższy<sup>24</sup>:

Mit meinen Sinnen, wie mit Vögeln, reiche  
ich in die windigen Himmel aus der Eiche,  
und in den abgebrochnen Tag der Teiche  
sinkt, wie auf Fischen stehend, mein Gefühl.

oraz jego tłumaczenie (52–53):

Zmysłami mymi sięgam jak ptakami  
aż do wietrznego przestworu nad dębem  
i w przełamany dzień stawów głębiej  
wnika czucie moje, stojąc jak na rybach.

<sup>21</sup> M. Jastrun, *Wstęp*, [w:] R. M. Rilke, *Sonet do Orfeusza*, Kraków 1961, [cyt. za:] K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich...*, s. 187, podkr. A. S. M.

<sup>22</sup> E. Feliksiak, *Rilke na cenzurowanym, czyli o przekładaniu poezji w ogólności*, „Współczesność” 1965, nr 1, s. 5, cyt. za: K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich...*, s. 182.

<sup>23</sup> C. Scott, *Free Verse and the Translation of Rhythm*, [w:] *Thinking Verse*, ed. D. N. Smith, No. 1, Vol. I (2011), s. 67.

<sup>24</sup> M. R. Rilke, *Poezje...* Wszystkie teksty cytuję na podstawie wspomnianego wydania. Umiejscowienie w tomie podaję z użyciem numeru strony w nawiasie przed lub po cytacie.

w którym segmentacja obu transmisji jest zgodna: przerzutnie w wersach pierwszym i trzecim wyimka pokrywają się z autorską segmentacją Rilkego. Zakładam przeto, że tam, gdzie delimitacja tłumaczenia jest odmienna od autorskiej, mamy do czynienia z przesunięciami w sferze semantyki, to znaczy z powstawaniem wartości znakowych; wersyfikacja jest bowiem generatorem znaczeń, umożliwia ich wytwarzanie<sup>25</sup>. Czy wobec tego niewierność frazy w tłumaczeniu Jastruna wnosi istotne zmiany do semantyki oryginału, czy powoduje „zdradę” sensu? Przyjrzyjmy się tej kwestii na przykładzie:

Hörst du Geliebte, ich hebe die Hände –  
hörst du: es rauscht...  
Welche Gebärde der Einsamen fände  
sich nicht von vielen Dingen belauscht?

W czterech nagłosowych wersach *Die Stille* (38) mamy do czynienia z prostymi rozwiązaniami wersyfikacyjnymi – różnej długości wersy (11, 4, 11, 9-zgłoskowe) powiązane są krzyżowymi rymami (abab), przy czym kadencje wierszy nieparzystych są paroksytoniczne, a parzystych – oksytoniczne. Jedenaście zgłosek mają zresztą wszystkie nieparzyste wersy użytej tutaj ósmiowersowej strofy tworzące regularny „refreniczny” przeplot wsparty inwokacyjną formułą anaforyczną „Hörst du Geliebte” uzupełnione informacją o czynnościach poznawczych podmiotu (ruch rękami, zamykanie i otwieranie oczu).

Jak przekłada to Jastrun? – zobaczmy (39):

Słyszysz, kochana, wznoszę ręce – słyszysz  
szelesty...  
Jakież mogłyby samotnych gesty  
nie czuć, że je tłum rzeczy podsłuchuje w ciszy?

Już na pierwszy rzut oka widać, że oryginalna struktura rymowa zastąpiona zostaje rymem okalającym (abba). Nowa struktura wprowadza odmienną – choć, jak się zdaje, ekwiwalentną – matrycę siatki połączeń semantycznych między umieszczonymi w klauzulach wyrazami. Zmiana ta powoduje jednak i inną: przenosi do wygłosu pierwszej linijki fragment tekstu, który w utworze Rilkego stanowi komponent wersu drugiego. Przesunięcie to wymuszone jest przez strukturę rymową, a powoduje powstanie przerzutni („słyszysz / szelesty”) oraz rozkłada anaforę z inicjalnych dwu linijek, likwiduje wyliczenie stanowiące oś kompozycyjną pierwszego segmentu tekstu.

Pozornie nic się, mówiąc kolokwialnie, nie dzieje – w tekście źródłowym znakiem swoistego zawieszenia głosu jest dwukropek, w docelowym zaś przerzutnia.

<sup>25</sup> Por. A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 64; R. Handke, *Poetyka dzieła literackiego*, Warszawa 2008, s. 20.

Czy jednak sygnały delimitacyjne na poziomie interpunkcyjnym (*ergo* składniowym) są tożsame z sygnałami delimitacji wierszowej? Czy sama konstrukcja wersu (jego długość i charakterystyka wewnętrzna) jest istotnie bez znaczenia? Zdaje się – przekonują o tym prace z zakresu teorii wiersza – nie. Podział wierszowy jest z zasady różny od składniowego (poza określonymi wyjątkami rzecz jasna, tam mianowicie, gdzie użyty zostaje wiersz składniowy), więc oczywiste jest, że nie może go ani dublować, ani też zastępować<sup>26</sup>. Funkcją przerzutni jest generowanie sensu, natomiast interpunkcji – wyodrębnianie, oddzielanie czy wprowadzenie nowej partii tekstu<sup>27</sup>. Zastosowanie *enjambment*: „jest – pisze Reuven Tsur – oczywistym przykładem obrazującym konflikt, jaki zachodzi pomiędzy jednostkami języka [składni] i wiersza [prozodii]. Zdanie bowiem «przepływa» z jednego wiersza do następnego. Zatem podział wierszowy wymaga od czytelnika zawieszenia głosu [pauzy], natomiast segmentacja składniowa – kontynuacji”<sup>28</sup>.

Niezgodność podziału składniowego i wersyfikacji, będąc: „wskaźnikiem istnienia jakiegoś dalszego ciągu wypowiedzi”<sup>29</sup>, elementem strategii komunikacyjnej tekstu, gry z oczekiwaniami odbiorcy i konwencjami lektury<sup>30</sup>, sygnalizować też może m.in. takie retoryczne figury myśli, jak: *parádokson*, *antitethon*, *praeteritio*, *emphasis* czy *hyperbole*<sup>31</sup>. Żadna ze wspomnianych właściwości nie ma zatem charakteru interpunkcyjno-składniowego. Gdy czytamy następujący *passus* z wiersza Marcina Świetlickiego:

Na razie jeszcze stoję tu przed drzwiami, jeszcze  
istnieję w przedtem<sup>32</sup>

nie mamy wątpliwości co do sensotwórczego (defamiliaryzacyjnego według terminologii formalistycznej<sup>33</sup> czy dyshabituacyjnego w ujęciu poznawczym<sup>34</sup>)

<sup>26</sup> Por. tamże, s. 66.

<sup>27</sup> *Wielki słownik ortograficzny PWN*, red. E. Polański, Warszawa 2012, s. 144–146.

<sup>28</sup> R. Tsur, *Performance of Enjambments. Perceived Effects and Experimental Manipulations*, „PSYART” A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts, 2009, [http://www.psyartjournal.com/article/show/tsur\\_the\\_performance\\_of\\_enjambments\\_perceived](http://www.psyartjournal.com/article/show/tsur_the_performance_of_enjambments_perceived) (dostęp: 20 kwietnia 2012).

<sup>29</sup> Z. Kopczyńska, *Przerzutnia*, [w:] *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1: *Rytmika*, red. J. Woronczak, Poetyka. Zarys encyklopedyczny, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1963, s. 164. Por. H. G. Atkins, *A History of German Versification*, London 1923, s. 44, 201–205.

<sup>30</sup> A. Tryksza, *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji*, Lublin 2008, s. 66.

<sup>31</sup> Tamże, s. 69–87.

<sup>32</sup> M. Świetlicki, *Przedtem*, [w:] tegoż, *Jeden*, Kraków 2013, s. 50.

<sup>33</sup> Por. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łuźny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007.

<sup>34</sup> A. S. Mastalski, *Habituacja, dyshabituacja i sensytyzacja jako narzędzia kognitywnej wersologii (rekonesans metodologiczny)*, <http://www.academia.edu/1235511>, (dostęp: 29 maja 2013).

działania użytego chwytu wersyfikacyjnego. Chwył ten działa (rzecz jasna) również w przypadku opisywanego tutaj tłumaczenia. Trudno jednakowoż byłoby założyć, iż jest on funkcjonalnym ekwiwalentem rozwiązania zastosowanego w tekście źródłowym: intencją Rilkego było – jak się zdaje – wskazanie obiektu percepcji audialnej, natomiast przekład Jastruna sugeruje „dysseminacyjny” (rozpleniający się) charakter możliwych potencjalnych uzupełnień. Oczywistość dookreślenia eliminuje więc sens użycia przerzutni.

Oto jak z transkrypcją wiersza Rilkego radzi sobie inna tłumaczka, Janina Brzostowska:

Słyszysz, kochana, oto wznoszę dłonie –  
słyszysz: ten ruch  
Wokół samotnych w każdej świata stronie  
rzeczy zmieniają się w słuch<sup>35</sup>

Autorka transponuje więc układ stroficzno-wersyfikacyjny tekstu źródłowego w sposób odmienny niż Jastrun, w zgodzie zaś z oryginałem.

Takich jak omówiony, bądź podobnych, przykładów autorstwa Jastruna znajdziemy wśród tłumaczeń *Księgi obrazów* (i innych utworów autora *Elegii*) wiele, jak choćby w wierszu o incipicie „Tak staliśmy się zaklętymi grajkami”, gdzie inicjalny wers „So wurden wir verträumte Geiger” (60) również ulega w tekście docelowym rozbiciu pomiędzy dwie sąsiednie linijki (choć, dodajmy, w tym przypadku nie znajduje ten zabieg wy tłumaczenia poprzez chęć zachowania struktury rymowej tekstu źródłowego), czy w liryku *Zwiastowanie (Słowa Anioła)* (57):

Nie jesteś bliżej niż my Boga;  
jesteśmy wszyscy dalecy od niego.  
Ale cudowne są i błogosławione  
twoje ręce przez niego.

w którym rozbiciu pomiędzy dwa wersy ulega jeden leksem. Taka agresywna gra wersyfikacją typowa jest raczej dla poezji awangardowej, futurystycznej czy lingwistycznej. Wprowadza ona często również efekt ironii lub komizmu – ta funkcja rozcinającej wyraz „na pół” przerzutni znana była w XIX wieku i wcześniej<sup>36</sup>, a doskonale ilustrują ją poniższe przykłady z twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego:

<sup>35</sup> R. M. Rilke, *Cisza*, tłum. J. Brzostowska, „Życie Literackie” 1958, nr 14, s. 4.

<sup>36</sup> Użył jej choćby Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*. Zob. *Pisma Adama Mickiewicza*, nowe wydanie zupełne, t. 4, Lipsk 1862, s. 65. Warto przypomnieć, że pod wpływem pisarstwa Horacego zastosował ją już Jan Kochanowski w *Jeździe do Moskwy*.



Kosmiczna zaczęła się chryja  
 z całą straszliwą atmos-  
 ferą. Vide św. Jan,  
 Apokalipsa – Pathmos:  
 Słońca zgasły i gi-  
 nęły, tonęły w oddali<sup>37</sup>

i Tadeusza Żeleńskiego:

Gdy się człowiek robi starszy,  
 wszystko w nim po prostu parszy-  
 wieje<sup>38</sup>

Możemy się domyślać, że nie o taki efekt szło Rilkemu, gdy pisał niniejszy wiersz. Dokonana w tekście docelowym interpretacja jest najzwyczajniej sprzeczna z poetyką autora *Leben und Lieder*.

Jak zostało powiedziane, różnych semantycznie istotnych odchyłeń znajdziemy przekładach Jastruna wiele. Zobaczmy jednak, jak mechanizm ten działa w sytuacji odwrotnej, tj. gdy translator pomija *enjambment* lub *rejet*<sup>39</sup> oryginalnie użyte w tekście źródłowym. W wierszu *Die Aschanti (Jardin d'Acclimatation)* Rilke pisze (42):

Keine Vision von fremden Ländern,  
 kein Gefühl von braunen Frauen, die  
 tanzen aus den fallenden Gewändern.

Tłumacz pomija jednak *rejet*<sup>40</sup> pomiędzy wersem drugim i trzecim, wprowadzając wiersz składniowy. Likwiduje zatem (zamierzony przez autora) antykadencjalny efekt zawieszenia głosu. Analogiczna sytuacja ma miejsce w wierszu *Bogaci i szczęśliwi* (63), gdzie fraza: „[...] sie hören / lieber Kastraten und Knabenchören” (62) również przetłumaczona zostaje za pomocą toku bezprzerzutniowego.

## Podsumowanie

We wstępie do niniejszego omówienia zaznaczałem, że nie jestem kompetentnym przekładoznawcą. Może się wobec tego okazać, że poczynione tutaj konstatacje

<sup>37</sup> K. I. Gałczyński, *Koniec świata*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, wyd. 5 uzupełnione, Wrocław 1982, s. 23.

<sup>38</sup> T. Żeleński (Boy), *Gdy się człowiek robi starszy*, [w:] tegoż, *Słówka. Zbiór wierszy i piosenek*, Lwów 1913, s. 64.

<sup>39</sup> Trzeba odnotować fakt, iż Rilke był jednym z tych niemieckich poetów, którzy stosowali i cenili ten chwyt wersyfikacyjny. Zob. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Preminger, T. V. F. Brogan, Princeton–New Jersey 1993, s. 360, 1019.

<sup>40</sup> Zob. Z. Kopczyńska, *Przerzutnia...*, s. 162.

rozmijają się z opiniami i badaniami profesjonalistów. Nie jest wobec tego moją intencją ani negowanie wartości samych Jastrunowych przekładów Rilkego, ani w ogóle jego translatorskich kompetencji: nie chcę oceniać czy są one dobre, czy złe. Jak zauważył Stanisław Barańczak, którego słowa przywoływałem we wprowadzeniu do artykułu, tłumaczenie jest zawsze związane z koniecznością wyboru, rezygnacji z czegoś, by coś innego zachować. Jako teoretyk wiersza, starałem się wobec tego pokazać, że nawet drobne przekształcenia na płaszczyźnie tekstowej prozodii mogą mieć wielkie znaczenie dla interpretacji.

W mojej opinii to, co zapisane na kartce, samo w sobie nie znaczy, ale jest w procesie lektury aktywizowane, „wnoszone” do tekstu przez czytelnika<sup>41</sup>. Nie jest zatem nigdy tak, że jeden tekst literacki powoduje koniecznie ten sam zespół reakcji u różnych odbiorców. Można by było zatem powiedzieć, iż opisane tutaj przesunięcia semantyczne, „zdrady” tłumacza nie mają w lekturze nie-znawców jakiegokolwiek znaczenia. Jak jednak poucza doświadczenie, również i czytelnicy niebędący wersyfikacyjnymi „autochtonami” wiele z powyższych relacji pojmują czysto intuicyjnie – bez znajomości profesjonalnej terminologii i procedur / strategii badawczych<sup>42</sup>.

W tradycyjnym, metrycznym wierszu znalezienie funkcjonalnego ekwiwalentu dla tekstu źródłowego łączyło się – obok operacji leksykalnych związanych z oddaniem słownego uposażenia oryginału – głównie z doбором odpowiedniego metru, translacją zabiegów stylistyczno-eufonicznych i próbą wiernej rekonstrukcji układu rymowego. Dla przykładu francuski aleksandryn (12-zgłoskowiec symetrycznie dzielony z akcentami na ostatnich głóskach hemistychów): „Le dessein en est pris: je pars, cher Théràmène, / Et quitte le séjour de l’aimable Trézène”, należało przetłumaczyć 13-zgłoskowcem lub wersem o dwie sylaby krótszym; przekład dokonany wersem 15-zgłoskowym nie byłby wskazany. Podobnie nie byłby tu ekwiwalentem (mimo identycznej budowy) 12-zgłoskowiec (6+6), który ma inną tradycję i odmienne konotacje semantyczne: w poezji polskiej jest to m.in. podwojony krakowiak. Wiersz „wolny” czy nieregularny pozornie kwestie te upraszczał. Pozornie. W rzeczywistości rozszerza on bowiem sieć koniecznych do uwzględnienia odniesień choćby o nieistotny w poezji metrycznej aspekt percepcji przestrzennej (typograficznej) konstrukcji tekstu i związanej z nią semantyki prozodii zapisu<sup>43</sup>, która po prostu przed pojawieniem się wiersza wolnego nie była traktowana jako istotny składnik interpretacji tekstu poetyckiego. O ile zatem dwa poniższe wyimki traktować możemy jako ekwiwalentne:

W świetle dnia  
był wesoły jak ptak  
między jasnymi mieczami słońca  
które nabiegły krwią

<sup>41</sup> Por. C. Scott, *Free Verse and...*, s. 68–69.

<sup>42</sup> R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Brighton–Portland 2008.

<sup>43</sup> Zob. W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

In the light of day  
 he was happy as a bird  
 between bright swords of the sun  
 streaked with blood<sup>44</sup>,

o tyle niżej przywołane już nie do końca:

Słyszę chrobotanie  
 To ta staruszka drapie  
 pazurkami po ścianie  
 i kaszle jak zwierzątko

I hear scraping  
 It's that old girl scratching  
 on the wall with her tiny claws  
 and coughing like a little animal<sup>45</sup>

Tłumaczenie modyfikuje graficzną dystrybucję fragmentu, wyostrza również asonoansowo-konsonansowe niezgodności w obrębie pierwszych wersów tekstu źródłowego. Są to wszystko drobne kwestie, nie zmienia to jednak faktu, iż u niektórych interpretatorów urosnąć mogą do rangi istotnego czynnika konceptualizacji wierszowego sensu. Taki rodzaj lektury wersyfikacji jest bowiem czymś, co – z braku innego określenia – nazwać możemy nadinterpretacją czy, pisze Jonathan Culler, rozpatrywaniem pytań, „których tekst nie stawia swemu czytelnikowi modelowemu”<sup>46</sup>, „o których z początku pozornie nie ma nic do powiedzenia”<sup>47</sup>. Jest więc próbą dekonstrukcji sensu, wyjścia poza modele i pokazania, że w istocie teksty odpowiadają tylko i wyłącznie na te pytania, które im zadamy.

Wracając zaś do głównego tematu szkicu: to, że zaproponowane przez Mieczysława Jastruna przekłady mają taki a nie inny kształt; że spośród możliwych wersyfikacyjnych wyborów translatorskich dokonane zostały te właśnie – pokazuje, iż nie ma ani tekstów nieprzekładalnych absolutnie, ani zupełnie przekładalnych. To, co istotnie interesujące, to wpływ wyborów translatorskich na kształt tekstu – na jego czytelniczą interpretację. Jak bowiem pokazują zacytowane na kartach tego opracowania teksty, (w wersyfikacji) – jeśli patrzymy na nią z perspektywy czytelniczkiej jako na przedmiot swoistej (nad)interpretacji właśnie – wszystko ma znaczenie.

---

<sup>44</sup> T. Różewicz, *Wspomnienie dzieciństwa*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane / Selected Poems*, trans. A. Czerniawski, afterword T. Paulin, J. Osborne, Kraków 1994, s. 26. Tłumaczenie na stronie 27.

<sup>45</sup> Tegoż, *Nowe słońce*, [w:] tamże, s. 22–23.

<sup>46</sup> J. Culler, *W obronie nadinterpretacji*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 130.

<sup>47</sup> Tamże, s. 138.

## **An unfaithful phrase. Semantics of the enjambment in Mieczysław Jastrun's translations of *Das Buch der Bilder* by Rainer Maria Rilke**

### **Abstract**

The article discusses a broadly understood relation between the translation of a poetic text and versification. Assuming that reading a poem (as well as its translation) is always an interpretation that heavily depends on the reader's activity, his choices and intentions, and assuming that the prosodic shape is an important sensemaking factor, the author of the article tries to show how the title "unfaithfulness of a phrase" – translator's incorrect reading of the source text's prosody (in Bloom's understanding) – might influence the shape of the reader's perception of the text and thus become an important factor of the poetic semantics. Assuming the asymmetric paradigm of the theory of a poem, the author does not focus on the metrical size nor the poetic rhyme (as it is frequently done in older papers) but on those aspects of a poem (like enjambment or the graphical shape of the text) that used to be marginalized, and which – if viewed from the perspective of the reader – are easier to notice than intertextual qualities of the meter that require familiarity with versification rules.

**Key words:** translation, versification, interpretation, enjambment, Rainer Maria Rilke

### **Arkadiusz Sylwester Mastalski**

absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie (praca magisterska: *Poetyka tekstu hip-hopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego*), gdzie kontynuuje naukę na studiach doktoranckich. Interesuje się teorią wiersza, naukami kognitywnymi oraz kulturą hip-hop, szczególnie w jej wymiarze artystycznym. W wolnych chwilach zgłębia historię krakowskiej komunikacji zbiorowej oraz grywa na barokowym flecie prostym w Zespole Muzyki Dawnej Salsamentum.