

# Metafory w czeskich przekładach wierszy Bolesława Leśmiana. Ujęcie porównawcze

## Abstract

*Metaphors in the translations of Bolesław Leśmian's poems into Czech language. A comparative approach.* This article attempts to characterize the way four translators, who dealt with the work of the Polish poet, translated his metaphors into Czech. A comparative analysis of the solutions adopted by Vlasta Dvořáčková, Iveta Mikešova, Jan Pilař and František Kvapil shows how important rhyme and rhythm are in Leśmian's works and how translational decisions influence the semantic layer of a poem in the target language. For the analysis of metaphorical expressions, I use the theory of concept metaphor introduced by George Lakoff and Mark Johnson in *Metaphors we live by*.

## Keywords

translation, Leśmian, metaphor, Czech language



Na początku książki *O tłumaczeniu* Paul Ricoeur przytacza słowa Franza Rosenzweiga, dotyczące niewygodnej sytuacji tłumacza jako pośrednika:

Tłumaczyć – powiada – to służyć dwóm panom: obcemu i jego dziełu oraz czytelnikowi i jego pragnieniu przyswojenia. Jest to służba obcemu autorowi i czytelnikowi zamieszkującemu ten sam język, co tłumacz. Paradoks ten jest częścią problemu jedyne go w swoim rodzaju, opartego na pragnieniu wierności i podejrzeniu o zdradę. Schleiermacher [...] rozłożył paradoks na dwa zdania: "zaprowadzić czytelnika do autora", "zaprowadzić autora do czytelnika"<sup>1</sup>.

Tłumacz znajduje się w sytuacji kłopotliwej, pełnej sprzeczności oraz przeszkód. Z jednej strony musi zachować wierność dziełu, autorowi i językowi, z którego dokonuje przekładu, z drugiej ma przed sobą czytelnika, jego język oraz kulturę. Przekład to "proces podejmowania decyzji"<sup>2</sup>, każde rozstrzygnięcie tłumacza determinuje formę kolejnych jednostek tłumaczeniowych. Czeski teoretyk przekładu Jiří Levý określił tę sytuację jako "grę z pełną informacją"<sup>3</sup>. Sytuację tłumaczenia porównuje on do gry w szachy: tłumacz, decydując się na jedno z możliwych rozstrzygnięć, wybiera jednocześnie jedną z dwóch możliwych gier. Z kolei uczeń Levego Anton Popovič, odwołując się do koncepcji nauczyciela, wyprowadza pojęcie "przesunięcia wyrazu"<sup>4</sup>. Dzięki temu określa jaką wartość wyraz ma w oryginale w stosunku do jego wartości w przekładzie, co pozwala na ujęcie wartości stylistycznych tłumaczonego tekstu na tle tekstu źródłowego, ponieważ przesunięcia niosą ze sobą zmianę znaczenia. Wiedza o rozmieszczeniu przesunięć pozwala wnikać w proces translatorski, odnaleźć ścieżkę, jaką podążał tłumacz i określić, jaki rodzaj gry wybrał.

W swoich badaniach nad tłumaczeniami poezji Bolesława Leśmiana wykorzystuję podziały, które zaproponował izraelski badacz przekładu Gideon Toury w artykule *Metoda opisowych badań przekładu*<sup>5</sup>. Wyróżnił on kilka rodzajów porównań, jakim można na początkowym etapie poddać tłumaczenie. Najprostsze z nich, ponieważ zawiera najmniejszą liczbę zmiennych, polega na zestawieniu ze sobą kilku równoległych przekładów na dany język, wykonanych w tym samym okresie. Pozwala to na odnalezienie współzależności między poszczególnymi realizacjami tekstu źródłowego, a ich miejscem w kulturze docelowej. Toury wyróżnia pojęcie segmentu tekstowego, pozwalające na badanie poszczególnych rozwiązań translatorskich. Ustalenie segmentów nie wynika z tekstu źródłowego, ale zachodzi pomiędzy tekstem źródłowym a docelowym. Problem stanowi również wyznaczenie granic segmentów, ponieważ każda część tekstu na każdym poziomie może stanowić element

<sup>1</sup> P. Ricoeur, P. Torop, *O tłumaczeniu*, tłum. T. Swoboda, S. Ułaszek, Gdańsk 2008, s. 34.

<sup>2</sup> J. Levý, *Przekład jako proces podejmowania decyzji*, [w:] P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, tłum. M. Adamczyk, Kraków 2009, s. 72.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>4</sup> A. Popovič, *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze*, ibidem, s. 94.

<sup>5</sup> G. Toury, *Metoda opisowych badań przekładu*, ibidem, s. 208-222.

istotny oraz nie jest konieczne, aby w tekście źródłowym i docelowym była taka sama. Może ona reprezentować wartość zerową, jak w przypadku opuszczenia lub uzupełnienia:

Zadaniem badacza jest zatem wybranie takiego segmentu tekstu docelowego, w odniesieniu do którego możliwe jest twierdzenie, że – w obrębie swoich granic – stanowi on całość rozwiązania problemu translatorskiego reprezentowanego przez dany element tekstu źródłowego, który może być zbliżony lub różny pod względem poziomu i zakresu<sup>6</sup>.

Celem porównania jest wskazanie regularności, wynikających z badań nad większą ilością par segmentów, a co za tym idzie odnalezienie przesunięć.

Przesunięcia między oryginalnymi utworami Leśmiana a ich wersjami w przekładzie mogą mieć różne skutki. Najmniej korzystnymi są utrata lub zmiana znaczeń zawartych w dziele. Problem wydaje się szczególnie ważny, kiedy uwzględniona zostanie teoria języka poetyckiego Bolesława Leśmiana, której główne założenia przytaczam za Michałem Głowińskim<sup>7</sup>. Teoria ta jest nierozdzielnie połączona z zagadnieniem rytmu i w rozważaniach badacza osadzona została w szerszym kontekście, umieszczającym "wyrazistą koncepcję intelektualną"<sup>8</sup> autora *Łąki* w szeroko pojętym "mieście człowieka pierwotnego"<sup>9</sup>. Rytm nie stanowi jedynie zjawiska wersyfikacyjnego, które towarzyszy poezji. Jest on czymś więcej niż samo porządkowanie wypowiedzi, ponieważ wprowadza ją w świat pozapoetycki. Kształtuje relacje między obiektami, dzięki czemu ma zdolność wyzwalań rzeczy poprzez nadawanie im określonej struktury. Rytm poetycki, powiązany z rytmem świata, odnaleźć można w wypowiedziach nie tylko Leśmiana, ale również licznych teoretyków symbolizmu oraz u filozofa, któremu poeta poświęcił wiele uwagi – Bergsona, według którego "rytm słowa powinien reprodukować rytm myśli"<sup>10</sup>. Dzięki temu w poezji zawiera się z jednej strony porządek wszechświata, a z drugiej wymiar psychologiczny człowieka, a rytm wyzwala słowa z ich ram, pozwala zwrócić się na powrót do świata pierwotnego: "W samej materii poetyckiej zaś miał rytm grać rolę podobną do tej, jaką pełni składnia. Miał być czynnikiem zespalałym poszczególne elementy, ale nienarzucającym porządku sztywnego i raz na zawsze ustalonego"<sup>11</sup>.

Pozycja, jaką zajmuje rytm w poezji Bolesława Leśmiana, jako czynnika kształtującego wypowiedź poprzez mieszanie się w niej porządku kosmicznego oraz wewnętrznego porządku ludzkiego sprawia, że według mnie staje się on najważniejszym elementem, wokół którego powinno być organizowane tłumaczenie. Nieoddanie rytmu w przekładzie sprawiłoby, że poezja autora

<sup>6</sup> Ibidem, s. 214.

<sup>7</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony, szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 26-32.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Zob. ibidem, s. 27-28.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 28.

*Łąki* zostałaaby pozbawiona najważniejszej zasady, formującej sensy między poszczególnymi słowami. Stanowi to wyzwanie dla tłumacza, który musi tak uporządkować wypowiedź w języku docelowym, aby i tam rytm pełnił rolę harmonizującej składni.

Michał Głowiński za najważniejszą cechę języka poetyckiego Bolesława Leśmiana, uważa "oscylowanie między respektowaniem reguł, nie dopuszczających niemal żadnych wyjątków, a dowolnościami w kształtowaniu mowy"<sup>12</sup>. Dotyczy to z jednej strony wersyfikacji, w której panuje rygor rzadko pozwalający nawet na takie odstępstwa, jak przerzutnie, z drugiej strony nie boi się np. manipulowania długością słów, aby zmieściły się w wybranym metrze. Sferę strofiki i rymowania traktuje Leśmian bardzo konserwatywnie. Głowiński wskazuje na zależność, która, przy zachowaniu reguł w jednej dziedzinie, wymaga ich naruszenia na innym polu<sup>13</sup>.

Przekształcenia stanowią dla tłumacza duże wyzwanie, ponieważ oznaczają trudności na każdym poziomie mowy poetyckiej. Hierarchia, na której wierzchołku stoją rytm oraz rym, wymaga, aby dostrzeżone zostały zmiany również na innych poziomach, w sferze, którą inny badacz poezji Leśmiana, Janusz Sławiński, nazywa "międzysłowiem"<sup>14</sup>. Autor *Łąki* kieruje się pewnego rodzaju ekonomią: wykorzystuje neologizmy, modyfikuje związki frazeologiczne oraz narusza zasady łączliwości składniowej, dzięki czemu uzyskuje kumulację znaczeń. Między innymi dlatego tłumacze tej literatury nadali jej miano nieprzekładalnej. Poza wierzchnią warstwą słów kryje się skoncentrowana konstrukcja, w której nie można pominąć żadnego z elementów.

Jednym z jej elementów jest niegramatyczność, wynikająca między innymi z idei wymienności wyrazów. Autor *Łąki* zmienia łączliwość, wykorzystuje słowa w innej niż pierwotna funkcji, często zachodzi proces substancywizacji przymiotnika, który występuje równocześnie w roli rzeczownika. Licznym przekształceniom ulegają czasowniki, łączące się z innymi niż zwykle przyimkami, przez co mają inny przypadek, bądź też czasowniki, które występują w postaci bezprzyimkowej, a funkcjonują w utworze z przyimkiem. Czasami utworzone zostają neologizmy, poprzez dodanie prefiksu. Zmienia się także przechodność czasowników, co powoduje, że przeobrażeniu ulegają relacje między rzeczami a przedmiotami. Jako najczęstszy przykład przekształceń Głowiński podaje użycie przyimka "w" z biernikiem w miejscach, w których zazwyczaj on nie występuje<sup>15</sup>. Jest to wynikiem dążenia do skrótowości wyrażania się, które, z jednej strony, podyktowane jest względami wersologicznymi, a z drugiej stanowi jedną z cech stylistycznych. Równie niestandardowo poeta postępuje się narzędziem i w ten sposób dochodzi do kondensacji sensów. Autor *Łąki* modyfikuje klisze, poprzez wprowadzenie nowego elementu albo zastąpienie statycznych składników innymi zwrotami. Często stosowanym zabiegiem jest udostępnienie metafory. Tłumacz musi wykazać się wyjątkową inwencją i pomysłowością.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>13</sup> Zob. ibidem, s. 65.

<sup>14</sup> Ibidem, s.70.

<sup>15</sup> Zob. ibidem, s. 78-83.

W swoich badaniach nad przekładami Bolesława Leśmiana chciałabym pokazać, jak decyzje translatorskie wpływają na warstwę semantyczną utworu. Zamierzam zbadać funkcjonowanie przesunięć poprzez zestawienie ze sobą wyborów, których dokonał każdy z tłumaczy. Skupię się przede wszystkim na metaforze, ponieważ, jak starałam się udowodnić, to ona wkracza najgłębiej w strefę międzysłowia.

Utwory Bolesława Leśmiana na język czeski tłumaczyło czterech autorów: František Kvapil, Jan Pilař, Iveta Mikešová i Vlasta Dvořáčková. Łącznie powstały przekłady 117 różnych wierszy oraz 10 fragmentów. Jeżeli uwzględnione zostaną te same utwory przetłóżone przez różnych tłumaczy, powstało łącznie 153 tłumaczenia całych wierszy oraz 23 tłumaczenia różnej długości fragmentów.

Jeszcze za życia autora *Sadu rozstajnego* trzy jego utwory przetłóżył František Kvapil (1855-1925), czeski poeta i tłumacz, przede wszystkim z języka polskiego. Wydał dwutomowy zbiór polskiej poezji pod tytułem *Polská moderní poesie*<sup>16</sup>. Czytelnik mógł zapoznać się z utworami Leśmiana w literackim dodatku do pisma "Čas" z 1922 roku. Są to wiersze: *U wótrozwartych stoim drzwi*, *Śmiercie* oraz *Zapomnienie* ze zbioru *Łąka*. Przedrukowane zostały w wyborze wierszy dokonanym przez Leszka Engelkinga *Druhá smrt* w 1995 roku. Drugim tłumaczem Leśmiana na język czeski był Jan Pilař (1917-1996), pisarz, poeta i krytyk literacki, który tłumaczył utwory również wielu innych polskich autorów, m. in. Kochanowskiego, Słowackiego, Staffa czy Tuwima. W 1972 roku wydany został opracowany przez Pilařa wybór wierszy Bolesława Leśmiana pod tytułem *Zelená hodina*.

Jan Pilař przetłumaczył 77 utworów, które, jak sam pisał, nie są ustrukturyzowane ani chronologicznie ani pod względem podziału na tomy. Kolejną tłumaczką, która zmierzyła się z twórczością Bolesława Leśmiana, była Iveta Mikešová (ur. 1957), tłumaczka również z języka rosyjskiego. Przetłóżyła 16 całych utworów oraz 22 fragmenty, wydrukowane w wyborze Leszka Engelkinga, który został dołączony do zbioru *Druhá smrt – Dvěma slovy zachytil nezachytitelnost* z 1995 roku. Ostatnią tłumaczką Bolesława Leśmiana była Vlasta Dvořáčková (ur. 1924), która zajmowała się również utworami Różewicza, Herberta i Szymborskiej. W czeskim dwumiesięczniku "Listy"<sup>17</sup> pisała o tym, że przy tłumaczeniu utworów Leśmiana często wskazówką był dla niej rytm. Przetłumaczyła 56 utworów wydanych w tomie *Rostla višeň na královském sadě* w 2005 roku. W książce zachowany został porządek chronologiczny i podział na poszczególne tomy.

Segmentem tekstowym, który poddam analizie porównawczej, jest metafora. Zbadam, jak z przekładami metafor poradzili sobie różni tłumacze poezji autora *Łąki* oraz jaki wpływ na znaczenie utworu mają poszczególne rozwiązania translatorskie. Zamierzam oprzeć się na teorii metafor pojęciowych, którą wprowadzili George Lakoff i Mark Johnson w książce *Metafory w naszym życiu*<sup>18</sup>. Zajmowali się oni metaforami konwencjonalnymi, które, według badacza metafory pojęciowej, Aleksandra Kiklewicza, "należą do podstawowych

<sup>16</sup> F. Kvapil, *Polská moderní poesie*, Praga 1922-1925.

<sup>17</sup> <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=044&clanek=040419>.

<sup>18</sup> Zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Warszawa 2010.

środków nominatywnych każdego języka naturalnego"<sup>19</sup>. Metafora staje się interakcją już istniejących, zachowanych w pamięci elementów, a dzięki temu również sposobem tworzenia pojęć. "Zgodnie z doktryną kognitywizmu w formach językowych (w szczególności w idiomatyce językowej) znajdują wyraz zasady i mechanizmy poznawczej działalności człowieka"<sup>20</sup>. Według kognitywistów samo myślenie jest metaforyczne. Kolejne idee składają się z elementów już wcześniej istniejących w umyśle. Podstawy kognitywnego ujęcia metafory Kiklewicz widzi (za Taylorem i Leezenbergiem)<sup>21</sup> w interakcjonistycznej koncepcji metafory. Znaczenie ujawnia się dopiero w kontekście całego systemu i nie stanowi stałego elementu słowa. Zaobserwować to można w przypadku poprawnego użycia danego wyrazu. Znaczenie pozostaje dynamiczne i relatywne. Zmienia się w zależności od otoczenia przez inne jednostki leksykalne.

Według Wacława Cockiewicza, który poddał analizie wyrażenia metaforyczne, znajdujące się w utworach Bolesława Leśmiana, to właśnie metafora może stanowić właściwy klucz do odczytania tych utworów. Łączyłoby się to z twierdzeniami Głowińskiego, znajdującego główne wartości tej poezji w sferze "międzysłowia". Z badań Cockiewicza wynika, że metafory Leśmiana koncentrują się wokół dwóch domen docelowych<sup>22</sup>: metafizyki i natury. Pierwszą domenę reprezentują zazwyczaj metafory o tematach abstrakcyjnych, z których najczęściej występują: śmierć, sen, duch oraz wieczność. Drugą domenę reprezentują najczęściej: kwiat, niebo, woda, słońce, światło, mrok, noc, las i deszcz. Przy domenie źródłowej na plan pierwszy wysuwają się dwa główne typy nośników: animizująco-antropomorfizujący oraz reifikujący.

W analizie wyrażen metaforycznych<sup>23</sup> zamierzam najpierw odnaleźć w metaforze jej uogólnioną formułę, następnie ustalić dwa konstytuujące ją składniki: X – ten, o którym się mówi oraz Y – ten, dzięki któremu jest reprezentowany w wypowiedzi. Zamierzam tu postugiwać się pojęciami: podstawa wyrażenia metaforycznego i rozwinięcie wyrażenia metaforycznego. Pozwalają one na sprowadzenie metafory do podstawowego zdania elementarnego. Kolejnym krokiem będzie ustalenie *tertium comparationis*, polegające na znalezieniu podobieństwa między poszczególnymi składnikami metafory, dzięki czemu możliwa stanie się porównawcza analiza rozwiązań translatorskich tłumaczy, odnalezienie przesunięć oraz interpretacja wpływu wybranych rozstrzygnięć na sens utworu.

## 1. Śmiercie

Wiersz *Śmiercie*<sup>24</sup> z tomu *Łąka* to jedyny utwór, który został w całości przetłumaczony przez trzech autorów. Zarówno František Kvapil jak i Jan Pilař nadali

<sup>19</sup> A. Kiklewicz, *Pragmatyczne aspekty językowego obrazu świata*, [w:] *Język. Komunikacja. Wiedza*, Mińsk 2006, s. 217-273. Dostępne również na: [http://pracownicy.uwm.edu.pl/aleksander.kiklewicz/metafory\\_pojeciowe.pdf](http://pracownicy.uwm.edu.pl/aleksander.kiklewicz/metafory_pojeciowe.pdf), s. 219.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 227.

<sup>21</sup> Zob. ibidem, s. 228.

<sup>22</sup> Zob. W. Cockiewicz, *Metaforyka Leśmiana (Analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011, s. 201.

<sup>23</sup> Por. ibidem, rozdz. 2. *Założenia metodologiczne i procedura badawcza*, s. 28-35.

<sup>24</sup> B. Leśmian, *Śmiercie*, [w:] Id., *Łąka*, Warszawa 1920, s. 69-70.

mu po czesku tytuł *Smrtky*. Vlasta Dvořáčková wybrała rozwiązanie *Smrtholenky*. Według Jany Zlámalové spowodowane jest to chęcią upodobnienia do stylu Leśmiana<sup>25</sup>. W utworze znajduje się metafora, dotycząca śmierci i przyrównująca ją do wieczoru:

Dom můj stoi na zemi uboczu,  
A na imię nic nie mam, prócz oczu.

Nic w tych oczach nie mam, prócz wieczoru,  
Pewna byłam twój wybór.

Podstawą tej metafory mogą być wyrażenia typu: "patrzeć śmierci w oczy", "ktoś ma śmierć w oczach", "śmierć zajrzała mi w oczy". Imię przyrównane zostaje do oczu, po czym oczy zrównane są z wieczorem. Imię jest nazwą jednostki i stanowi czynnik odróżniający ją od innych. Duże znaczenie, jakie przywiązuje się do imienia, jest głęboko zakorzenione w kulturze europejskiej. Przytoczyć można cytaty z jednego z ważniejszych tekstów kręgu kultury europejskiej, Biblii: "dlatego też Bóg wielce go wywyższył i obdarzył go imieniem, które jest ponad wszelkie imię" (Flp 2:9), "Masz imię, że żyjesz, a jesteś umarły" (Obj 3:1), "I pytał go Jezus, mówiąc: Co masz za imię?" (Łk 8:30). Imię konstituje wszystko to, kim i czym dana istota jest, określa ją, wyraża i streszcza. W utworze *Śmiercie* wszystkie te cechy przyznane zostają oczom, co znajduje odbicie w przytoczonych wcześniej wyrażeniach, funkcjonujących w języku. Na kolejnym stopniu metafory oczy przyrównane zostają do wieczoru, który łączy się semantycznie z końcem (wieczór jako koniec dnia, jednak nie ostateczny, po wieczorze zapada noc), ale również porą, w której powoli ubywa światła (wieczór jako ciemność). Ta wieloetapowa metafora (śmierć = imię, imię = oczy, oczy = wieczór, wieczór = moment przed końcem, ciemność) jest sposobem na wypowiedzenie prostej prawdy, że śmierć oznacza koniec. W tym utworze wieczoru nie można byłoby zastąpić nocą ze względów fabularnych – śmierć, z którą rozmawia bohater, nie jest jego śmiercią, ale należy do jego starej matki, która wciąż żyje.

František Kvapil przetłumaczył dane wersy w następująco:

– Můj dům stojí světa na úbočí,  
jména nemám, jen mám ty své oči.

V očích těch jen večer najde místa,  
že mne zvolíš, byla jsem si jista.

Tłumacz zachowuje sens wypowiedzianych przez Śmierć słów, zmienia jednak formę. U Leśmiana replika skonstruowana jest poprzez negację: "nie mam" (nic prócz oczu, nic prócz wieczoru). U Kvapila Śmierć nie ma imienia, ma tylko

<sup>25</sup> Cockiewicz, op. cit., s. 28-35; por. także J. Zlámalová, *Komparace vybraných jednotek v překladech poezie Boleslava Lešmiana*, praca licencjacka napisana na Uniwersytecie Masaryka w Brnie w 2012 roku, pod kierunkiem dra Romana Madeckiego, s. 58.

oczy, a w oczach jedynie wieczór znajdzie sobie miejsce. Osłabia to siłę metafory, ponieważ usunięty został łącznik między oczami i imieniem. W oryginale za imię Śmierci służą oczy, w tłumaczeniu nie ma imienia, zostały tylko oczy, w których zagościć może wyłącznie wieczór. Sens zasadniczo pozostaje niezmienny, jednak usunięta jest jasna gradacja, przez co samo wyrażenie metaforyczne ulega zatarciu.

U Jana Pilařa następujące wersy brzmią:

Můj dům stojí tamhle na úbočí,  
jméno neznám, nemám nic krom očí.

A v těch očích sídlí jenom tma,  
věděla jsem, že já budu tvá.

W tym tłumaczeniu lepiej zachowany został element negacji, jak również łącznik między imieniem a oczami. Śmierć nie zna swojego imienia, nie ma nic oprócz oczu, co pozwala przypuszczać, że właśnie one są tym, co śmierć określa i charakteryzuje. Gradacja jest lepiej widoczna, choć wciąż pozostaje wyrażona słabiej niż w oryginale, gdzie wzmacniają ją powtórzenia konstrukcyjne. Pilař wieczór zastąpił ciemnością, prawdopodobnie ze względu na rym. Wyrażona została jedynie część znaczenia "wieczoru" (czas, kiedy zapada ciemność), jednak nie zachowały się konotacje, dotyczące końca. Zmienia to sens metafory – śmierć przyrównana została do ciemności.

Vlasta Dvořáková przetłumaczyła fragment następująco:

Domov mimo svět mám na úbočí,  
žádné jméno nemám, jenom oči.

V těch očích je pouze večer holý.  
Věděla jsem, že jen mne si zvolíš.

Tłumaczka zachowuje gradację metafory oraz jej sens. Jak pozostali tłumacze drugą część, dotyczącą wieczoru, przekłada wyrażeniem pozytywnym ("je pouze večer"). Czynnikiem osłabiającym siłę wyrażenia może być tłumaczenie polskiego "prócz" synonimami "jenom" oraz "pouze". Wieczór otrzymuje epitet – "goły", który mógłby równoważyć znaczenia wynikające z braku przeczeń w tym wersie. Śmierć przyrównana zostaje do nagiego wieczoru.

Małe zmiany w tekście mają znaczący wpływ na przesunięcia semantyczne. W perspektywie całego utworu (śmierć = wieczór, czyli chwila przed śmiercią matki) można stwierdzić, że tłumacze zachowują główne znaczenie podanego fragmentu utworu *Śmiercie*. Duże udostępnienie sensu ma miejsce w tłumaczeniu Kvapila, z powodu rozluźnienia związku między poszczególnymi członami wyrażenia metaforycznego. Największych przesunięć dokonuje jednak Jan Pilař, ponieważ zmienia domenę źródłową metafory – wieczór zastępuje przez ciemność, przez co mamy do czynienia z innym wyrażeniem metaforycznym, którego znaczenie nie jest tak silnie powiązane z zakończeniem utworu. W trzecim tłumaczeniu śmierć oznacza dla matki nagi wieczór.



Epitet, towarzyszący domenie źródłowej, nie zmienia zasadniczo sensu metafory. Otrzymuje ona dodatkowy atrybut – nagość, którego użycie spowodowane było względami wersologicznymi.

## 2. Znikomek

Jest to drugi utwór tłumaczony przez trzech tłumaczy: Pilař (czeski tytuł *Nicůtek*), Dvořáčková (*Zmizinek*), Mikešová (*Nicůtek*) – tylko fragment. Wiersz pochodzi z tomu *Napój cienisty*<sup>26</sup>. Znajdują się w nim trzy metafory, które zostaną poddane analizie, niestety nie są one obecne we fragmencie tłumaczonym przez Ivetę Mikešovou.

Ta jasna – całun powiewny tka dla umarłej doliny.  
[...]  
A w dłoniach – nadmiar istnienia, a w oczach – okruchy nocy!

W pierwszym wersie pojawia się wyrażenie metaforyczne, przyrównujące obiekt topograficzny do żywej istoty. Podstawą mogłyby być metafory i nazwy potoczne, takie jak "umarłe miasto", "martwe jezioro", "Morze Martwe"<sup>27</sup>. Rozwinięcie stanowiłoby rozszerzenie zakresu, którego dotyczy atrybut. Dolina występująca w utworze jest martwa, dodatkowo może zostać przyodziana w całun, przez co zyskuje cechy ludzkie. W drugim cytowanym wersie pojawiają się dwie metafory. Pierwsza wiąże się z istnieniem, które zyskuje cechy substancji materialnej, mierzalnej i pozwalającej się uchwycić. Nadmiar istnienia w dłoniach staje się policzalny, jest go zbyt wiele. Podstawą mogłyby być wyrażenia typu "brać życie w swoje ręce", a rozwinięcie przenosiłoby zakres podmiotowości na określenie synonimiczne – istnienie<sup>28</sup>. Drugie wyrażenie metaforyczne, "okruchy nocy w oczach", również dotyczyłoby przedmiotu materialnego i podzielonego. Noc staje się możliwa do rozdzielania na fragmenty. Z jednej strony ma to związek z wyrażeniami potocznymi typu "coś/ktoś wpadł/o komuś do oka", z drugiej strony, ściśle łączy się z analizowaną metaforą – "resztką snu w oczach / w twarzy". Rozwinięciem byłaby metonimia sen – noc<sup>29</sup>.

Jan Pilař przetłumaczył wersy następująco:

ta světla – pro mrtvý údol tká rubáš provzdušnĕný.  
[...]  
A v rukou života příliš, a v očích – drobinky noci!

Używa dokładnych ekwiwalentów dla wszystkich trzech metafor, w pierwszym wersie zmienia jedynie szyk zdania. Wykorzystuje proste odpowiedniki, nie szukając bardziej artystycznych rozwiązań: "mrtvý údol", "života příliš", "drobinky noci". Słowo "přiliš" oznacza zbyt, nazbyt, za bardzo i łączy się z takimi

<sup>26</sup> B. Leśmian, *Znikomek*, [w:] Id., *Napój cienisty*, Warszawa 1936, s. 63.

<sup>27</sup> Cockiewicz, op. cit., s. 160.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 112.

przystówkami, jak "mnogo", "moc". Tłumacz pozostawił ten przystówek sam, pozostawiając dopełnienie w domyśle. O wiele ciekawiej traktuje podane wersy Vlasta Dvořáčková:

ta světlá – vlavý přikrov tká pro mrtvou užlabinu.  
[...]  
V rukou – přemíru života, v očích – úlomky noci!

Wyraz "užlabina" tłumaczy się raczej jako "jar, wąwóz, parów" niż dolina. Następowałoby zatem zawężenie znaczenia. Możliwe, że spowodowane jest to znajdującym się w wygłosie trzy wersy wcześniej słowem "stínu", co pozwala na zachowanie rymu. W kolejnym wersie znajduje się "přemíra života". Słowo "přemíra" oznacza dosłownie nadmiar, obfitość czegoś. Dzięki takiemu rozwiązaniu Dvořáčková mogła zachować oryginalny szyk zdania. Zaś "okruchy noci" tłumaczy jako "úlomky" czyli odłamki, kawałki, fragmenty, które objętościowo są większe niż oryginalne okruchy. Asocjują się one z wyrażeniami typu "okruchy chleba", natomiast użyte w przekładzie odłamki łączą się raczej z rzeczownikiem szkło. Zmienia to konotacje wyrażenia metaforycznego.

Oboje tłumacze nie zmienili znacznie sensu cytowanych wersów. Pierwszy wariant jest bardziej dosłowny. Wątpliwości co do zachowania wyrażenia metaforycznego można mieć jedynie w przypadku fragmentu "života příliš", ze względu na brak rozwinięcia. Rozwiązania Dvořáčkovéj są bardziej poetyckie, ponadto udało się jej zachować pełną ekwiwalencję budowy wersów.

### 3. Zmory wiosenne

Utwór, pochodzący z tomu *Sad rozstajny*<sup>30</sup>, przetłumaczyło dwóch autorów: Jan Pilař i Vlasta Dvořáčková. Znajdują się w nim metafory, dodające do rzeczowników nowe atrybuty:

Biegnie dziewczyna lasem. Zieleni się jej czas...  
[...]  
I miecz i krew i ogień! Sen zbiegła wzduż i wszertz!...

A teraz biegnie w jawę, przez las na lasu skraj –  
[...]  
A w koto pachną kwiaty, stońcem się dławzi zdrój!  
[...]  
Grzmi wiosna! Tętnią żary! Krwawią się gardła róż!

W pierwszym wersie występuje metafora, nadająca abstrakcyjnemu pojęciu czasu atrybuty istot żywych. Za podstawę służyć mogą potoczne wyrażenia typu "ogród się zieleni", rozwinięciem byłoby rozszerzenie atrybutywności. W drugim i trzecim cytowanym wersie pojawiają się wyrażenia metaforyczne, dające stanom, doświadczanym przez istoty żywe, zakotwiczenie w sferze

<sup>30</sup>B. Leśmian, *Zmory wiosenne*, [w:] Id., *Sad rozstajny*, Warszawa 1912, s. 17-18.

materialnej. Podstawą tych metafor mogłoby być wyrażenie potoczne "przemierzył świat wzdłuż i wszerz". Sen oraz jawa zyskują wymiary przestrzenne. Dodatkowo Bolesław Leśmian zmienił łączliwość czasownika z narzędnika na biernik ("biec do" – "biec w"). Potęguje to wrażenie przestrzenności pojęcia abstrakcyjnego. Kolejna metafora "słońcem się dławi zdroj" również funkcjonuje na zasadzie przeniesienia atrybutów istot żywych na martwe obiekty świata natury. Wyrażenia typu "zadławić się czymś" użyte zostało w funkcji animizującej. Ostatni fragment "krwawią się gardła róż" również jest metaforą animizującą. Róża zyskała atrybuty świata istot żywych. Można tutaj przytoczyć dwa elementy podstawowe, składające się na to wyrażenie: "krwistoczerwony kolor" w odniesieniu do barwy kwiatu oraz zwroty potoczne typu "poderżnąć gardło" (stąd krew) – całość budzi skojarzenia z miłością erotyczną. "Krwawią gardła róż" powstało analogicznie do występującego wcześniej w utworze "czas się zieleń".

U Jana Pilařa wersy te wyglądają następująco:

Dívčina běži lesem. Zelení se jí čas...  
[...]  
a meč a krev a oheň! Celý sen běžela.

A teď utíká vskutku lesem až na sam kraj –  
[...]  
A kolem voní kvítí, sluncem se dáví vzduch!  
[...]  
Hřmí jaro! Tepou žáry! Krev stoupá do růžic!

Pierwsza metafora zastąpiona została dokładnym ekwiwalentem "zelení se jí čas", natomiast zmienia się zupełnie sens drugiego wyrażenia metaforycznego, z oryginalnego "sen zbiegła wzdłuż i wszerz" w "cały sen biegnął" (tłum. M.S.). Powoduje to odejście od pierwotnej koncepcji przestrzenności snu, a znaczenie zmienia się na dosłowne "śpiąc biegnął" albo "biegnął przez cały czas trwania snu". Niepoprawnie składniowo "biegnie w jawę" tłumacz zrealizował jako "utíká vskutku" czyli ucieka rzeczywiście, naprawdę. Zabiegi te powodują, że metafora zostaje udostępniona. W kolejnym wyrażeniu – "słońcem się dławi zdroj" – agens zastąpiony został przez "vzduch" (powietrze). To kolejny dowód na to, że ważniejsze od przekazania wszystkich sensów jest zachowanie rymu. Powietrze znajduje się w wygłosie i rymuje z pojawiającym się w kolejnym wersie słowem "vzruch". W ostatnim wyrażeniu metaforycznym pominięty został element "gardła róż". Zamiast tego krew wstępuje w róże. Zachowane są konotacje z krwistą barwą róży.

W przekładzie Vlasty Dvořáčkovéj pierwsza metafora również zastąpiona została pełnym ekwiwalentem. Dwie wersje różni jedynie szyk zdania. Pozostałe wyrażenia metaforyczne wyglądają jednak inaczej:

Utíká dívka lesem. Čas se jí zelení...  
[...]  
a meč a krev a oheň. Snem dlouho běžela.

Teď běží, ale v bdění, lesem až na okraj,  
 [...]
 Voní kvítí a sluncem dusí se prameny!  
 [...]
 Hřmí jaro! Buší vedro, šij růží krvavíc!

Drugie z nich "snem dlouho běžela" (snem długo biegła – tłum M.S.) zostało częściowo zachowane. Słabnie wrażenie wymierności przestrzeni, jednak metafora nadal funkcjonuje. Druga część, dotycząca jawy, przetłumaczona zostaje na takiej samej zasadzie, na której Bolesław Leśmian skonstruował oryginalny wers – poprzez naruszenie łączliwości czasownika. Słowo "běžet" nie występuje w połączeniu z biernikiem. W trzeciej metaforze źródło nie tylko dławi się, ale wręcz dusi, nie tylko słońcem, ale również kwieciem. Dochodzi do intensyfikacji znaczeń. Ostatnie wyrażenie "šij růží krvavíc" zostaje poszerzone o wykonawcę czynności. W oryginale "Krwawią gardła róż!" to zdanie wykrzyknikowe, trzecie z kolei, które nie pozostaje w związku składniowym z poprzedzającymi go zdaniami. W przekładzie Dvořáčkovéj staje się zdaniem podrzędnym. Znaczenie zmienia się w ten sposób, że to upał powoduje krwawienie róż.

Pierwszą metaforę tłumacze realizują, wykorzystując tę samą strategię: rozszerzenie atrybutywności czasownika. Obie wersje różni jedynie zastosowany szyk zdania. Rozwiązania wykorzystane w drugim wyrażeniu metaforycznym są odmienne. Opierały się one na dodaniu cechy wymierności przestrzennej pojęciom abstrakcyjnym "jawa" oraz "sen", które uległo zatarciu w tłumaczeniu Pilařa. Właśnie Dvořáčkovéj udało się przetłumaczyć metaforę wraz z jej atrybutami przestrzenności. W drugiej części zauważyła niepoprawność łączliwości czasownika i analogicznie przetłumaczyła to na język czeski, również naruszając reguły. W kolejnym wyrażeniu metaforycznym u obojga tłumaczy dochodzi do przesunięć na polu semantyki. W pierwszym rozwiązaniu wykonawca czynności zastąpiony zostaje zupełnie innym rzeczownikiem, zmieniając tym samym sens wyrażenia. W drugim metafora staje się intensywniejsza i bardziej rozbudowana. Tłumaczka dodaje więcej określeń, łącząc w jedno zdanie elementy dwóch wypowiedzi. Postępuje tak również z metaforą z ostatniego zacytowanego wersu. W jedną wypowiedź połączone zostają określenia oryginalnie pochodzące z dwóch zdań, co powoduje kontaminację znaczeń. Pilař konsekwentnie podąża w tym miejscu za wersem Leśmiana, zachowując trzy zdania wykrzyknikowe. Usuwa z nich jednak jedno z określeń, przez co pozostają konotacje związane wyłącznie z czerwienią róży. Leśmianowe *pars pro toto* – gardła róż zamiast całej róży, Dvořáčková tłumaczy jako "szyje róż". W konsekwencji uzyskujemy obraz krwawiącej łodygi róży (szyja), a nie, jak w oryginale, samego kwiatu (gardła).

#### 4. Po ciemku

Jest to kolejny utwór, tłumaczony przez Jana Pilařa i Vlastę Dvořáčkovą. Pochodzi z tomu *Napój cienisty*<sup>31</sup> i niemal cały napisany jest z wykorzystaniem metafor:

<sup>31</sup> B. Leśmian, *Po ciemku*, [w:] Id., *Napój cienisty*, cit., s. 22.

Wiedzą ciała, do kogo należą,  
 Gdy po ciemku obok siebie leżą!  
 Warga – wardze, a dłoń dłoni sprzyja –  
 Noc nad nimi niechętnie przemija.  
 Świat się trwali, ale tak niepewnie!...  
 [...]  
 I powiada wichur do przestworu:  
 "Już nie wrócę tej nocy do boru!" –  
 Bór się mroczy, a gwiazdy weń świecą,  
 A nad morzem białe mewy lecą.  
 Jedna mówi: "Widziałam gwiazd losy!"  
 Druga mówi: "Widziałam niebiosy!" –  
 A ta trzecia milczy, bo widziała  
 Dwa po ciemku pałające ciała...  
 Mrok, co wsnuł się w ich ściśliwie sploty,  
 Nic nie znalazł w ciałach, prócz pieszczoty!

W pierwszym dwuwierszu występuje wyrażenie, traktujące ciała jako odrębny byt, który stanowi przeciwieństwo duszy. Podstawa tkwi w tradycji chrześcijańskiej, platońskiej oraz manichejskiej i opiera się na dualizmie ontologicznym. Rozwinięcie stanowiłby fakt, że niezależne pod względem ontologicznym istnienie prowadzi do odrębności i suwerenności. Ciała w utworze mają niezależną świadomość. Również poszczególne ich części: wargi oraz dłonie, posiadają atrybuty właściwe dla człowieka. Podstawa kryłaby się w potocznych wyrażeniach metaforycznych, takich jak: "dłonie się łączą", "usta milczą"<sup>32</sup>, a rozwinięciem byłoby zaburzenie relacji części do całości oraz rozszerzenie łączliwości składniowej, co daje efekt personifikacji. Znajdująca się w kolejnym wersie noc zyskuje cechy ludzkie. Podstawę stanowiłyby wyrażenia potoczne: "noc nadchodzi", a rozwinięcie przeniesienie funkcji psychicznych, właściwych dla człowieka, na fenomen przyrodniczy. Noc nie kończy się zwyczajnie, ale "niechętnie przemija", zaś występujący po niej świat również podlega personifikacji i odczuwa uczucie niechęci. W utworze tym przestrzeń oraz zjawiska ze świata natury obdarzone zostają cechami ludzkimi. Wichur i przestwór rozmawiają ze sobą. Podstawą mógłby być zwrot potoczny "przestrzeń ogarnia coś", a rozwinięciem metafory "rozszerzenie zakresu podmiotowości (z wyeksponowaniem intencjonalności działania, percepcji intelektualnej i wolicjonalnej)"<sup>33</sup>. W kolejnych czterech wersach pojawia się metafora personifikująca ptaki, które rozmawiają ze sobą i wspominają. Podstawę stanowią wyrażenia potoczne typu: "krzyk mew". Wacław Cockiewicz podaje, że rozwinięciem byłoby rozszerzenie zakresu podmiotowości. Mewy, skoro mogą krzyżeć, to mogą również mówić<sup>34</sup>. Ostatnie wyrażenie metaforyczne, występujące w tym utworze, przyrównuje mrok do żywej istoty, człowieka. Opiera się ono

<sup>32</sup> Cockiewicz, op. cit., s. 62.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 127.

na wyrażeniach potocznych, takich jak: "nadchodzi zmrok", "zbliża się ciemność", "otacza/ogarnia kogoś ciemność", a rozwinięciem byłoby rozszerzenie zakresu łączliwości składniowej<sup>35</sup>.

U Jana Pilařa wersy te wyglądają następująco:

Když v tmě leží těla společně,  
komu patří, vědí bezpečně.  
Ústa – ústům a dlaň opět dlani –  
noc nad nimi pozvolna se sklání.  
Svět je jistý, ale nejistě!...  
[...]  
Svěřuje se vítr prostoru:  
"Nevrátím se tu noc do boru!"  
Bor se mračí. Hvězdy nahoře.  
Tři rackové letí od moře.  
Jedna říká: "Hvězdy viděl jsem."  
Druhý: "Já zas slunce za mořem."  
A ten třetí mlčí jako pěna,  
viděl potmě těla propletená...  
Soumrak vnikl do spleti těch těl,  
nic než milování ale neviděl!

Pierwszą metaforę tłumaczy ekwiwalentnie, zmienia jedynie kolejność wersów. W wygłosie drugiego z nich dodaje również przysłówek "bezpiecznie" (vědí bezpečně), nie występujący w oryginale. Jest to spowodowane chęcią zachowania rymu i rytmu. Drugie wyrażenie metaforyczne pozbawione jest kluczowego czasownika – "sprzyja", dzięki któremu mamy do czynienia z personifikacją. Zamiast tego pojawia się leksem "opět" czyli "znow, znowu". Nie wiadomo jaka czynność łączy wargi i dłonie, dlatego metafora przestaje funkcjonować. W kolejnych dwóch wersach personifikacji podane zostały noc oraz świat. Wyrażenie metaforyczne, dotyczące nocy, ulega zatarciu, ponieważ nie został przetłumaczony przysłówek ("niechętnie"), który staje się podstawą personifikacji. Wyrażenie, którego aktantem jest świat, nadal funkcjonuje. Zmianie ulega jedynie pierwsza część, w której Bolesław Leśmian wykorzystuje neologizm "trwalić się". Pilař nie znalazł dla niego ekwiwalentu, zamiast tego użył określenia "świat jest pewny" (tłum. M.S.). Na przestrzeni kolejnych ośmiu wersów pojawiają się metafory personifikujące świat przyrody. Wiatr i przestrzeń w tłumaczeniu nie tylko rozmawiają, ale wręcz "zwierzają się sobie". Intensyfikuje to siłę personifikacji. Także mewy przemawiają ludzkim głosem. Ostatnia metafora z tego utworu również zyskała swój ekwiwalentny obraz, w którym część znaczeń różni się, w porównaniu z oryginałem. Mrok nie "wsnuwa się", ale "wnika, penetruje" splot ciał, przez co wyrażenie metaforyczne przybiera na sile. Również ze względu na to, że "pieszczota" zastąpiona została "milowaniem" czyli "kochaniem".

<sup>35</sup> Zob. ibidem, s. 98.

Przekład Dvořáčkovéj wygląda następująco:

Těla vědí, komu přináleží,  
 Když tak potmě vedle sebe leží!  
 Ústa – ústům a dlaň opět dlani –  
 noc nad nimi miji v nedospání.  
 Svět se stálí, avšak netrvale!...  
 [...]
 Široširu praví vichr dmoucí:  
 "Nevrácím se do boru dnes v noci!"  
 Bor se stmívá pod hvězdnými světy,  
 nad mořem tři rackové si letí.  
 Jeden říká: "Osud hvězd jsem zřel"  
 Druhý zas: "Já nebe uviděl!"  
 A ten třetí mlčí, mlčí zcela,  
 viděl v tmách dvě rozhořelá těla...  
 Stín se vtiskl v propletenec těl,  
 kromě lásky nic v nich nenašel!

Pierwszy wers Dvořáčková tłumaczy ekwiwalentnie, zachowując nawet porządek występujących po sobie wyrazów. Jedyną zmianą jest dodanie słowa "ta" w drugim cytowanym wersie, co spowodowane było chęcią zachowania rytmu. Drugie wyrażenie metaforyczne ma taką samą postać jak u Jana Pilařa i nie zostało oddane w przekładzie. Dwie kolejne metafory, dotyczące nocy oraz świata, tłumaczka poddaje ciekawym zabiegom. Wers "noc nad nimi niechętnie przemija" zastąpiony zostaje neologizmem "noc nad nimi mija w niedospaniu" (tłum. M.S.). Można z niego wywnioskować, że skoro noc jeszcze się nie wyspała, niechętnie mija. Pojawia się tutaj wartość dodana. W drugim wersie, w którym oryginalnie występuje neologizm, Dvořáčková tworzy takowy również w języku czeskim. Wyprowadza go jednak z innej podstawy słowotwórczej i tworzy czasownik "stálit se", który może pochodzić od przymiotnika "stálý" czyli "stały, ciągły" i zastępuje oryginalny neologizm "trwalić". Tego słowa, w wersji zleksykalizowanej, tłumaczka używa na końcu wersu w formie "netrvale" (nietrwale). Wprawdzie metafora nie funkcjonuje już na podstawie personifikacji, ale takie rozwiązanie zasługuje na uwagę. W kolejnych ośmiu wersach, tak samo jak w oryginale, personifikacji ulegają zjawiska świata natury oraz zwierzęta, które prowadzą konwersację. Ostatnie pojawiające się w utworze wyrażenie metaforyczne zyskuje na intensywności, ponieważ cień nie "wsnuwa się" w splecione ciała, ale brutalnie "wciska".

Rym oraz rytm w przekładach obojga autorów stanowi dominantę. Zachowanie w tłumaczeniu tych dwóch czynników stawiają oni ponad ekwiwalencją semantyczną. Z tego powodu występują w przekładzie na język czeski wartości dodane w postaci dodatkowych określeń. Wielokrotnie tendencja ta zostaje odwrócona i niektóre wyrazy nie znajdują swojego odwzorowania w tłumaczeniu. Ciekawe rozwiązanie proponuje Vlasta Dvořáčková. W jej tłumaczeniu dochodzi do nawarstwiania się znaczeń oraz zestawiania słów oryginału w nowe połączenia. Tłumaczka cały czas pozostaje w pobliżu oryginalnego

tekstu i dzięki takim zabiegom, udaje się jej odwzorować w języku czeskim znaczenia, znajdujące się w strefie międzystowia.

## 5. \*\*\* Oto słońce przenika światłem bór daleki

Utwór ten, z tomu *Łąka*<sup>36</sup>, tłumaczyli Jan Pilař i Iveta Mikešová:

Oto słońce przenika światłem bór daleki,  
sosnom z nieba podając tajny znak wieczoru.

Pojawia się tutaj metafora personifikująca słońce, które może dawać znaki. Podstawą byłyby skonwencjonalizowane wyrażenia metaforyczne: "słońce wstaje", "wędrówka słońca po niebie", a rozwinięciem rozszerzenie zakresu atrybutywności.

Slunce svými paprsky lesy probodalo,  
večer tajné znamení sosnám posílal.

U Pilařa dochodzi do zmiany semantycznej. To nie słońce wysyła znaki sosnom, ale wieczór. U Ivety Mikešové metafora przetłumaczona została ekwiwalentnie:

Slunce jасem proniká borový les v dáli,  
z nebe sosnám navečer dá tajné znamení.

## 6. Gdybym spotkał ciebie znowu pierwszy raz

Utwór ten, z tomu *Sad rozstajny*<sup>37</sup>, tłumaczyli Jan Pilař i Iveta Mikešová:

Może by i słońce zniewoliło nas  
Do splotnięcia duchem w róż kaskadzie

W podanym fragmencie duch przyrównany zostaje do ognia. Podstawą mogłyby być zwroty poetyckie "płomień duszy", "płomienny duch"<sup>38</sup>, a rozwinięcie następowałoby na zasadzie analogii – skoro dusza jest płomieniem, to może się palić. Jan Pilař przetłumaczył te wersy następująco:

Možná by i slunce přinutilo nás  
duši spolu splynout v růží kaskádě,

Zmusiło, a nie zniewoliło. Druga część jest ekwiwalentna. Mikešová zmienia sens drugiego wersu:

<sup>36</sup> B. Leśmian, \*\*\* *Oto słońce przenika światłem bór daleki*, [w:] Id., *Łąka*, cit., s. 22.

<sup>37</sup> Id., *Gdybym spotkał ciebie znowu pierwszy raz*, [w:] Id., *Sad rozstajny*, cit., s. 21

<sup>38</sup> Cockiewicz, op. cit., s. 81.



Možná by i slunce donutilo nás  
vzplanout žářem ducha v růží vodopádu,

W pierwszym wersie dochodzi do takich samych zmian, jak w poprzednim tłumaczeniu, natomiast w drugim wersie następuje zmiana znaczenia. Pojawia się inna metafora: "zapalić się żarem ducha".

## 7. \*\*\* Tam na obczyźnie, gdy próżni ostoję

Utwór ten, z tomu *Łąka*<sup>39</sup>, tłumaczyły Vlasta Dvořáčková i Iveta Mikešová:

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

Pojawia się tu metafora, traktująca zaświat jako obcą i pustą replikę świata. Podstawą tego wyrażenia mogłoby być doświadczenie snu. Noc daje schronienie w bezgraniczach. Vlasta Dvořáčková przetłumaczyła fragment następująco:

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

"Obczyznę" autorka tłumaczy jako ziemię "niepoznaną", co jest określeniem synonimicznym, natomiast "próżni ostoja" staje się "azyłem pustki" i również oscyluje między bardzo podobnymi znaczeniami. W trzecim wersie autorka dodaje wyraz "tęsknota", nie występujący w oryginale, w celu zachowania rymu z wcześniejszym wersem. Wyrażenie metaforyczne zostaje oddane w języku czeskim. Iveta Mikešová tłumaczy ten fragment inaczej:

Tam v cizi zemi, až prázdnoty skrýš  
věčná noc v bezmezných prostorech dá mi,  
půjdu dál, zbloudilý, dál za smrtkami  
a cokoli potkám – mé nebude již.

Nie zmienia ona kolejności poszczególnych obrazów, jak to robi Dvořáčková. Wyrażenie z pierwszego cytowanego wersu, "próżni ostoja", tłumaczy jako "próżnoty skrýš" czyli "kryjówka, schronienie" pustki, przez co zmieniają się nieznacznie konotacje semantyczne metafory. Pojawiający się w drugim wersie neologizm "bezgranicza" otrzymuje postać opisową "bezgraniczne przestrzenie" (tłum. M.S.). Tłumaczenie Vlasty Dvořáčkovéj lepiej oddaje regularność rymu i rytmu niż wersja Ivety Mikešovéj. Obie autorki zachowują w czeskiej wersji wyrażenia metaforyczne.

<sup>39</sup>B. Leśmian, \*\*\* *Tam na obczyźnie, gdy próżni ostoję*, [w:] Id., *Łąka*, cit., s. 151.

Każdy z czterech tłumaczy Bolesława Leśmiana stanął przed trudnym zadaniem. Musiał sprawić, że, zgodnie z paradoksem Schleiermachera, autor i czytelnik spotykają się ze sobą na polu obcego dla oryginału języka. Kłopotliwa sytuacja tłumacza, który musi pogodzić ze sobą interesy obu stron, w przypadku tego poety wydaje się szczególnie trudna, o czym wspominali sami autorzy przekładów. Badanie przesunięć wyrazów, na podstawie jednego tylko elementu tekstu – metafory – pozwoliło wniknąć w proces translatorski poszczególnych tłumaczy.

František Kvapil przetłumaczył jedynie trzy utwory, przy czym tylko jeden z nich został poddany analizie. Jego przekłady powstały jeszcze za życia Bolesława Leśmiana, od późniejszych prób dzieli je ponad pięćdziesiąt lat, dlatego też język, którym posługuje się Kvapil, różni się od języka późniejszych tłumaczy. Częściej zmienia on szyk zdania i wykorzystuje formy, funkcjonujące współcześnie wyłącznie w czeskim języku literackim.

Metafory w tłumaczeniu Ivety Mikešovéj mają postać podobną do rozwiązań stosowanych przez Jana Pilařa. Autorka podąża za oryginalnym tekstem i wyrażenia zastępuje ekwiwalentnymi obrazami. Występujące w utworach neologizmy Mikešová czasem tłumaczy w sposób opisowy.

W tłumaczeniach Jana Pilařa tam, gdzie nie udaje mu się zastosować strategii ekwiwalencji, często dochodzi do przesunięć związanych ze stratą semantyczną. Bywa to spowodowane np. pominięciem jednego z elementów wyrażenia metaforycznego, łączącego ze sobą dwie domeny. Bywa, że powodowany chęcią zachowania rymu, tłumaczy słowo w wygłosie wersu na inne znaczeniowo, niż w oryginale. Jeżeli leksem ten jest akurat częścią metafory, zdarzają się zmiany w obrębie znaczenia całych wyrażen. Często autor zadowala się w tłumaczeniu prostymi odpowiednikami, nie szukając bardziej poetyckich rozwiązań, które lepiej przekazywałyby znaczenia, znajdujące się w strefie międzysłowia. Najwięcej problemów sprawiają tłumaczowi fragmenty, w których występuje duża koncentracja znaczeń, spowodowana np. naruszeniem łączliwości składniowej albo pojawieniem się neologizmów. W wielu przypadkach dochodzi tutaj do udostownienia metafory. Jan Pilař z większą niż u pozostałych tłumaczy konsekwencją podąża za oryginalną budową wersów, które, o ile jest to możliwe, wyglądają tak samo, jak w polskiej wersji językowej.

W utworach tłumaczonych przez Vlastę Dvořáčkovą często tam, gdzie używa ona określeń synonimicznych, dochodzi do przesunięć związanych ze zmianą konotacji wywoływanych przez metaforę. Zdarza się, że tłumaczka łączy ze sobą kilka różnych wypowiedzi w jedno zdanie, zmieniając znaczenie wyrażenia. Z dużą swobodą traktuje neologizmy. W wyniku procesów kompensacyjnych pojawiają się one tam, gdzie w oryginalnym tekście nie występują. Sytuacja ta zachodzi szczególnie wtedy, gdy tłumaczce nie udaje się znaleźć ekwiwalentu dla pojawiającego się wcześniej neologizmu. U Vlasty Dvořáčkovéj często dochodzi do koncentrowania się znaczeń, ale także konkretyzacji. Autorce zdarza się zastępować abstrakcyjne wyrażenie konkretnym obrazem lub obrazami. Operacja ta ma dwie konsekwencje: albo metafora zostaje udostowniona w przekładzie, albo wręcz odwrotnie, zachodzi proces intensyfikacji. Pojawia się wtedy wyrażenie silniejsze niż w oryginale. Autorka zazwyczaj z sukcesem tłumaczy te fragmenty, w których w oryginale naruszona

zostaje łączliwość składniowa czasownika. Stara się takie same procesy uruchomić w języku czeskim. Przekłady Vlasty Dvořákovéj cechuje największa poetyckość obrazu, a rozwiązania stosowane przez nią najlepiej rekonstruują strefę międzystowia.