

***HYPALLAGE* JAKO PROBLEM POETYKI PRZEKŁADU NA PRZYKŁADZIE ROMANC FEDERICO GARCII LORKI**

Hypallage należy do najbardziej oryginalnych figur warsztatu poetyckiego Federico Garcii Lorki (1898–1936). Syntetyczna, sugestywna natura tego tropu wspomogła dążenie granadyjskiego poety do wykreowania świata *Romanc cygańskich*¹ opartego na przekonaniu o jedności rzeczy, o możliwym współdziałaniu człowieka, materii i sił kosmicznych. Zakwalifikowanie *hypallage* w systemie retoryki jest – jak pisał Jerzy Ziomek – „dość trudne i sporne”, a jednocześnie „wiele kłopotów sprawia tłumaczom” (1990: 224). Poniższe rozważania poświęcone będą analizie poetyckich mechanizmów uruchamianych przez tę figurę oraz jej losów w procesie przekładu.

U podstaw przekształcenia zwanego *hypallage* leży przeniesienie właściwości semantycznych z jednego składnika wypowiedzi na drugi w syntaktyczne (nie logiczne) sąsiedztwo terminu, do którego figura pierwotnie się odnosi. Mechanizm ten wywołuje poczucie zakłócenia sensu, nieprzystawalności semantycznej. Zrozumienie figury wiąże się z uznaniem jej za operację o charakterze metaforycznym bądź – jak chce większość badaczy – metonimicznym.

W polskiej literaturze *hypallage* stosowano z powodzeniem od czasów renesansu do dnia dzisiejszego. Oto przykład z trenu Jana Kochanowskiego (*hypallage* zaznaczamy w tekście pogrubionym drukiem):

¹ Podaję tytuł w pierwszym tłumaczeniu na język polski: F. Garcíá Lorca, *Romance cygańskie*, przeł. J. Ficowski (Warszawa, 1949).

Kłosie mój jedyny,
 Jeszcześ mi się był nie zstał, a ja twej godziny
 Nie czekając, znowu cię w **smutną ziemię** sieję².
 Tren XII, wersy 23–25

Epitet *smutny*, w oczywisty sposób odnoszący się do zbolełego ojca, został przyporządkowany ziemi, w której pochowano zmarłą Urszulkę. Zgodnie z mechanizmem *hypallage*, epitet składniowo przynależny podmiotowi lirycznemu, czyli ojcu (to ojciec jest smutny), przeniesiono na wyraz *ziemię*, logicznie z nim niezwiązany. Dzięki temu Kochanowski uzyskał efekt czy też sugestię, jakoby cierpienie mogło się udzielać, i to nie innym ludziom, ale światu nieożywionemu, który mocą owego retorycznego przyporządkowania okazał się zdolny do współodczuwania z cierpiącym człowiekiem.

W omawianym przykładzie stosunkowo łatwo znaleźć można tekstowe uzasadnienie figury. Tym właśnie – łatwością znajdowania motywacji dla rozpatrywanej konstrukcji w obrębie świata przedstawionego – uzasadnia Aleksandra Okopień-Sławińska, autorka hasła „*hypallage*” w *Słowniku terminów literackich*, traktowanie tego zabiegu jako rodzaju metonimii (Głowiński et al. 1988: 189).

Z kolei Adam Kulawik wprowadza *hypallage* przy omawianiu epitetu metaforycznego, zwracając uwagę na ten szczególny „sposób posługiwania się epitetem”, polegający na „przesunięciu go do pozornego związku z wyrazem innym niż ten, który formalnie określa” (Kulawik 1997: 95).

Pełna nazwa omawianej figury, przywoływana m.in. przez Jerzego Ziomek w *Retoryce opisowej*, brzmi *hypallage adiectivi*, a wynika stąd, że to przymiotnik pełni najczęściej funkcje atrybutywne. Nie zawsze jednak tak się dzieje: również inne części mowy mogą wywoływać to szczególne zakłócenie zgody składniowo-logicznej. Ziomek podaje przykład z wiersza *Orfeusz w lesie* Baczyńskiego: *Mijał strumień. Trzcina wiała wiotka/ Las się skończył i zaczynał księżyc*. W zdaniu: *Las się skończył*, nośnikiem *hypallage* jest czasownik (to nie las się kończy, ale my kończymy marsz przez las) (Ziomek 1990: 224–225).

Hypallage należy do konstrukcji szczególnie dowartościowanych przez hiszpańską teorię literatury, która poświęca jej wiele uwagi, propo-

² Fragment ten, m.in. ze względu na oryginalność zastosowanej *hypallage*, często pojawia się w omówieniach poezji Jana z Czarnolasu. Artystyczną nośność owej przydawki zauważa zarówno Janusz Pelc w komentarzu do wydania szesnastego *Trenów* w Bibliotece Narodowej (xci), jak i Tadeusz Sinko w poprzednich wydaniach Biblioteki Narodowej: zob. wyd. XI, 28.

nując różne wdzięczne nazwy, np. *contagio imaginativo*³, co w dosłownym tłumaczeniu znaczy „zarażenie wyobraźnią”. Carlos Bousoño, autor *Teoría de la expresión poética*, książki kanonicznej w hiszpańskich studiach nad poetyką, poświęca cały rozdział omawianej konstrukcji i wprowadza kolejną propozycję terminologiczną: *desplazamiento calificativo* („przemieszczenie kwalifikujące”)⁴. Aby zobrazować owe „przemieszczenia”, Bousoño wybiera poezję Juana Ramona Jiménez i Federico Garcii Lorki jako twórców najbardziej reprezentatywnych dla tej strategii artystycznej. Bousoño zauważa, że przemieszczenie „jakości” może nastąpić w obrębie jednego przedmiotu, a także od jednego z elementów przedmiotu do drugiego, jak to się dzieje w wierszu Federico Garcii Lorki:

el débil **trino amarillo**/ del canario (słaby trel żółty/ kanarka)

gdzie kategoria kolorystyczna zostaje przeniesiona z jednego atrybutu ptaka na drugi: z upierzenia na śpiew. Przyporządkowanie zmienia się w obrębie jednej całości (Bousoño 1976: 140–164).

Zjawisko „zarażenia wyobraźnią” pokrewne jest zarówno metaforze, jak i metonimii, ze względu na przyporządkowanie znaczeń semantycznie nieprzystawalnych. Oryginalność *hypallage* polega na tym, że owo przyporządkowanie nie wynika – jak w metaforze – z ukrytego podobieństwa ani – jak w metonimii – z przyległości, ale jest rodzajem sugestii, odkrytej lub proponowanej przez autora. Sugestia ta jednak biegnie zgodnie z motywowaną analogią, nie zawsze łatwo uchwytną. Mówiąc *żółty trel*, poeta nie tylko osiąga maksymalną kondensację znaczeń, ale też wskazuje na nową jakość wynikającą z tego przyporządkowania: żółta barwa konotuje radość, ciepło, jasność, przyjemność. *Żółty trel* staje się więc trellem słonecznym, rozkosznym, ciepłym, albo – jak zauważa Bousoño – sugeruje wyobrażenie piór. W każdym razie, stosując ten rodzaj prze-

³ Tak na przykład w podręczniku A. Lopez-Casanova, E. Alonso, *El análisis estilístico. Poesía y novela* (Valencia: Bello, 1982) 51.

⁴ Inną nazwą często stosowaną dla tej konstrukcji w hiszpańskiej teorii literatury jest *adjetivo traslaticio* – pod tą nazwą figurę omawia np. García Arance, zwracając uwagę, że może ona mieć swoje źródło w metaforze, metonimii bądź synekdosze. Zob. M. García Arance, *Imagen literaria* (Universidad de Valladolid, 1983). Podobnie postępują autorzy polskiego *Zarysu poetyki*: omawiają *hypallage* przy okazji epitetów metaforycznych, nie nadając jednak tej figurze żadnej autonomicznej nazwy i – jak można rozumieć – miejsca w systemie retoryki. Zob. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki* (Warszawa: PWN, 1980 [1979]) 327–328.

kształcenia, poeta osiąga niezwykłą ekonomię słowną, jednocześnie wywołując w czytelniku wrażenie zaskoczenia i nierealności.

Hypallage nie jest jednak przyporządkowaniem arbitralnym. „Zarażenie” następuje w bezpośredniej, na ogół syntaktycznej, bliskości terminu, z którym pierwotnie wiązało się przenoszone określenie. Przyporządkowanie wskazywane przez autora ma źródło w jakiejś subiektywnie postrzeganej lub sugerowanej analogii. Słowna realizacja „zarażenia” jest niczym więcej jak właśnie sugestią analogii.

Wybór *Romanc cygańskich* Federico Garcii Lorki jako przedmiotu obserwacji w zakresie procesów, którym w przekładzie podlega *hypallage*, nie jest w żadnej mierze przypadkowy. *Hypallage* stanowi zabieg retoryczny stosowany przez Garię Lorkę ze szczególnym upodobaniem; więcej – jest figurą, której właściwości estetyczne i konceptualne wydają się idealnym nośnikiem artystycznej wizji prezentowanej przez poetę. *Romance cygańskie* uważane są w historii literatury hiszpańskiej za szczytowe osiągnięcie stylistyczne Lorki. Dodatkowym argumentem niech będzie fakt, że doczekały się one w Polsce siedmiu różnych tłumaczeń. Obfitość materiału badawczego jest więc absolutnie wyjątkowa na tle niezbyt intensywnych działań translatorskich w przestrzeni hiszpańsko-polskich związków literackich.

Zanim przyjrzymy się, jak tę niełatwą w interpretacji, a więc i w przekładzie, figurę w poezji Federico Garcii Lorki potraktowali polscy tłumacze, poświęćmy kilka uwag jej znaczeniu w stylistycznej wykładni twórczości granadyjskiego poety.

Romance cygańskie Federico Garcii Lorki, wydane drukiem w 1928 roku, zyskały rozgłos, jeszcze zanim rozeszły się wśród czytelników. Genialny poeta z Grenady dokonał oto literackiej transformacji wielkich mitów cygańskiej Andaluzji⁵. Rzeczywisty świat opisywany w tekstach romanc, cygańska Andaluzja, ukazany został w szczególnym związku z rzeczywistością nadprzyrodzoną – rzeczywistością tajemnych sił, ko-

⁵ Ciekawą interpretację mitycznych podstaw twórczości F. Garcii Lorki proponują Allen Josephs i Juan Caballero we wstępie do krytycznej edycji dramatu *Bodas de sangre* [„Krwawe gody”]. W nawiązaniu do ważnej książki George’a Steinera *The Death of Tragedy*, pokazującej, że we współczesnym świecie racjonalizmu literatura straciła zdolność generowania tragedii, badacze dowodzą, że F.G. Lorca, czerpiąc inspirację dla swojej twórczości z ludowej kultury Andaluzji, która – w jego czasach – wciąż opierała się wykoźnieniu i nie pozwalała nałożyć sobie „jarzma logiki”, zdołał stworzyć utwory tragiczne w prawdziwym, antycznym sensie. Andaluzja zaferowała Lorca preracjonalną „kulturę krwi”, dzięki której zdołał wskrzesić starożytne fatum prawdziwej tragedii. Szerzej piszą o tym A. Josephs i J. Caballero we wstępie do: F. García Lorca, *Bodas de sangre* (Madrid: Cátedra, 1988) 11–26.

smicznych planów, pozaludzkich, nieubłaganych konieczności. Badacze twórczości Garcii Lorki chętnie przywołują w tym kontekście pojęcie mitycznego *fatum*. Aby ukazać ingerencję „kosmosu” w ludzki świat, poeta personifikuje naturę, ożywia materię. W tym celu sięga po najbardziej wyrafinowane mechanizmy przekształcenia znaczeń. Wśród nich, w trudzie scalania ziemskiej i nadprzyrodzonej rzeczywistości, *hypallage* zajmuje miejsce wyjątkowe.

Znamienne przywiązanie Garcii Lorki do kultury ludowej, szczególnie w zakresie mitycznej wykładni świata przedstawionego, nie wyklucza fascynacji osiągnięciami poetyckiej awangardy, widocznej m.in. w sposobie, w jaki Lorca wykorzystuje narzędzia operacji retorycznych. Nowatorstwo poety ujawnia się „przede wszystkim w użyciu przymiotnika i w procesach metaforyzacji, tak samo olśniewających, jak hermetycznych, o odwadze niespotykanej w poezji ludowej” – czytamy w podręczniku literatury hiszpańskiej (Ramoneda 1988: 445; przekład MP). Lorca należy do twórców hiszpańskiego „pokolenia 1927”, którzy, w odróżnieniu od awangardowych rewolucjonistów poezji w innych krajach europejskich, nie próbowali odwrócić się plecami do narodowej tradycji literackiej. Największe osiągnięcia artystów „pokolenia 1927” były ściśle związane z twórczością sławnych poetów przeszłości, spośród których naczelne miejsce zajmował don Luis Góngora (1561-1627), a spośród twórców późniejszych – Juan Ramon Jiménez (1881-1958), Miguel de Unamuno (1864-1936) czy Antonio Machado (1875-1939). Jednym z pierwszych publicznych wystąpień przygotowanych przez grupę poetycką „pokolenia 1927” była konferencja zorganizowana w hołdzie Luisowi Góngorze w trzechsetną rocznicę jego śmierci. García Lorca wydał się szczególnie zainspirowany wyobraźnią kordobańskiego poety. Na wspomnianej sesji wygłosił odczyt „Obraz poetycki u don Luisa de Góngora”, w którym tłumaczył, że rewolucja poetycka Góngory zasadza się na niezwyklej metodzie „pochwytywania i modelowania metafor”, na perfekcyjnej technice kształtowania wyobraźni, pozwalającej zestawiać ze sobą i przyoblekać w kształty całkowicie odmienne światy. „Nieśmiertelność wiersza zależy od jakości i spoistości obrazów” – mówił wtedy Lorca (1984: 97). Kult, jaki poeci „pokolenia 1927” żywili dla Góngory, był kultem obrazu, raczej metaforycznego niż mimetycznego: figury Góngory i Garcii Lorki mają w sobie wielką siłę odkrywczą – nie odtwarzają rzeczywistości, ale ją przekształcają, budują, na zasadach właściwego im rozpoznania rzeczywistości.

Jeśli prawdą jest, że Lorca podąża drogą wyznaczoną przez twórczość poetycką Luisa de Góngory, to prawdą jest także, że dociera na tej drodze o wiele dalej niż jego patron. Figury Garcii Lorki są odważniejsze, zestawiane światy jeszcze bardziej niezwykle, analogie, na których można budować interpretacje, o wiele trudniejsze do uchwycenia. Lorca, czyniąc użytek z osiągnięć nowoczesnej poezji, przemawia z całą siłą indywidualnej wrażliwości, burzy ład naturalnego świata i klasyczne reguły poetyzowania. Jeśli weźmiemy dodatkowo pod uwagę upodobanie poety do tego, co plastyczne, zmysłowe, syntetyczne i subiektywne, skłonność do korzystania z *hypallage* stanie się oczywista. *Hypallage*, jak powiedzieliśmy, wywodzi się z subiektywnego postrzegania, o charakterze przede wszystkim zmysłowym, ale fundamentalną przyczyną i przesłanką takiej atrybucji pozostaje synteza.

Hypallage jest narzędziem, za pomocą którego Lorca dokonuje zbliżenia czy nawet unifikacji różnych planów semantycznych, zgodnie z własną wizją jednorodnej rzeczywistości. Technika ta, stosowana z powodzeniem w *Romancach cygańskich*, sprawia, że świat przedstawiony jawi się jako świat panteistyczny, w którym człowiek i natura żyją w porozumieniu z siłami kosmosu. Ta lorkiańska wizja rzeczywistości określana była w historii literatury za pomocą najróżniejszych, mniej lub bardziej czytelnych, kwalifikacji. Przywołajmy tylko najważniejsze z nich: Concha Zardoya mówi o „poliwalencji lub interwalencji metaforycznej” („polivalencia e intervalencia metafórica”; Zardoya 1974), Miguel García-Posada o „ożywianiu świata” („animación del mundo”; García-Posada 1979), Gustavo Correa o „magicznym przeobrażeniu rzeczywistości” („mágica transformación de la realidad”; Correa 1970). Dla nas najistotniejsze będzie przekonanie, że opisywany typ przekształceń semantycznych stanowi podstawowy wyznacznik stylu Garcii Lorki i fundament budowanej przez niego wizji rzeczywistości.

Szczegółową obserwację zjawiska w perspektywie przekładu przeprowadzimy na podstawie fragmentów *Romanc cygańskich*, które pozwolą jednocześnie uzasadnić tezy przedstawione wyżej.

Oto przykład podwójnej *hypallage* z dyslokacją zrealizowaną w obrębie pojedynczego obiektu (XVIII, 7–8)⁶:

⁶ Romance cytuję według wydania: F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano* (Madrid: Cátedra, 1995). Liczba rzymska odpowiada numeracji romanc, arabska – wersów. Odwołuję się tutaj do siedmiu różnych tłumaczeń *Romancera*, a przekładom i ich autorom przyporządkowuję następujące oznaczenia literowe: F.G. Lorca, *Romance cygańskie*, przeł. J. Ficowski (Warszawa, 1949) – A; F.G. Lorca, *Poezje wybrane*, przeł. J. Ficowski (Warszawa, 1958) – B; F.G. Lorca, *Wybór wierszy*, przeł. W. Sło-

Aire rizado venía / con los **balidos de lana**.

Powietrze kręcone przybywało/ z **beczeniem wełny** [przekład dosłowny]

Z **beczeniami wełnianymi**/ przybyło **zmarszczone powietrze** [A,B]

Wiatr falujący nadciąga/ z **welnistym beczeniem** owiec [G]

Wełna, w naturalnych okolicznościach pokrywająca ciało owcy, nabiera nowej zdolności fizjologicznej: wydobywa z siebie głos (*beczenie wełny*). Cecha całości (owcy) została przeniesiona na jej część (wełnę). Właśnie wymianę cech między poszczególnymi elementami świata – ludźmi, zwierzętami, roślinami, planetami – lub, jak tutaj, przemieszanie właściwości w obrębie jednego obiektu, Concha Zardoya nazywa odpowiednio poliwalencją i interwalencją. Na tym nie koniec: powietrze z pierwszego wersu jest *kręcone* (lub *kędzierzawe* – *aire rizado*). Za pomocą *hypallage* wyprowadzono cechę owczej wełny na zewnątrz, „zarażając” owczością świat dokoła. Właśnie to „zarażanie”, czyli przypisywanie otoczeniu, a w szczególności zjawiskom naturalnym, atrybutów, cech i przeżyć podmiotu jest chyba najoryginalniejszym i zarazem najbardziej stałym elementem *hypallage* u Garcii Lorki.

Jak tę właściwość oddali polscy tłumacze? *Wełniane/wełniste beczenie* zachowano w obu wersjach, z mniejszą atencją potraktowano *kręcone powietrze*. W wersji Ficowskiego powietrze okazuje się *zmarszczone*, co niweluje semantyczne powiązanie z owczą wełną i w ogóle utrudnia znalezienie motywacji metafory. U Kuran-Boguckiej *wiatr falujący* nie tylko pomija oryginalną *hypallage*, ale banalizuje metaforyczny pomysł autora.

Kolejny przykład:

Toda la **alcoba sufría**/ con sus ojos llenos de alas (XVIII, 39)

Cała **sypialnia cierpiała**/ jego oczami pełnymi skrzydeł [przekład dosłowny]

Cała **sypialnia cierpiała**/ jego wzrokiem pełnym skrzydeł. [A,B]

Cała **sypialnia cierpiała**/ wraz z jego skrzydlatym wzrokiem [G]

Romanca *Tamara i Amnon* przynosi niezwykle sugestywną *hypallage*, podobną do cytowanej figury z *Trenów* Kochanowskiego: cierpienie ko-

bodnik (Warszawa, 1950) – C; F.G. Lorca, *Wiersze i dramaty*, przeł. Z. Szleyen (Warszawa, 1951) – D; F.G. Lorca, *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, przeł. Z. Szleyen (Kraków, 1987) – E; F.G. Lorca, *Wiersze*, przeł. J. Winczakiewicz (Tonebridge, 1952) – F; F.G. Lorca, *Romancero cygańskie*, przeł. I. Kuran-Bogucka (Gdynia, 1992) – G.

chanków udziela się miejscu, w którym dochodzi do zbliżenia. Jak *smutna ziemia* przyjmowała ciało Urszuli, tak alkowa zaznaje potępienia związanego z grzeszną miłością. Opisywana licencja poetycka prowadzi do integralnej wizji świata – poszczególnym elementom pozwala złożyć się w jedną całość. Funkcją *hypallage* jest bowiem zobrazowanie owych „uwspólnień”, wysiłku jednoczenia, odpowiedniości, a w ostatecznym rozrachunku wywołanie w czytelniku wrażenia, że świat w swoich licznych przejawach zmierza ku jedności, że zjawiska naturalne i materia są zdolne nawiązać kontakt z ludzkimi przeżyciami, a człowiek zachowuje pierwotną łączność ze światem.

Tym razem oba przytaczane przekłady zachowują oryginalną *hypallage*.

Z kolei w romancy *Męczeństwo świętej Eulalii* tłumaczenia nie oddają intencji oryginału, w którym czytamy:

Una Custodia reluce/sobre los **cielos quemados** [XVI, 67–68]
 Monstrancja błyszczą/ na **spalonym niebie** [przekład dosłowny]

Tym, co rzeczywiście płonie w wierszu, jest ciało męczennicy, ale dzięki zabiegowi *hypallage*, który przenosi cierpienie Eulalii na obraz niebios, otaczający świat zostaje „zarażony” jej tragedią. Obraz ten pojawia się na końcu wiersza, tuż po opisie spalenia dziewicy. Podkreślmy raz jeszcze: *quemado* (*spalony*) jest określeniem przynależnym ciała Eulalii, nie zaś niebu, które było tylko świadkiem wydarzenia, a teraz prawdopodobnie przyjęło duszę zmarłej. Dzięki mechanizmowi *hypallage* Lorka sugeruje, że zaświat w jakiejś mierze utożsamia się z ofiarą, a męczeństwo świętej zyskuje transcendentalny, boski wymiar (w tym samym wierszu pojawia się metafora ukazująca piersi Eulalii jako *cielos diminutos – małe nieba*). Jeśli niebo spłonęło razem z męczennicą (*spalonne niebo*), to dramat bohaterki przekroczył granice ludzkiego cierpienia, udzielił się zewnętrznej rzeczywistości. Za pomocą figury retorycznej męczeństwo Eulalii przekracza granice tego, co ludzkie i co ziemskie – sięga nieba, stając się dramatem uniwersum.

Zachowanie powyższej *hypallage* ma fundamentalne znaczenie dla przekładu tego wiersza – znaczenie, któremu bez wahania przypiszemy kategorię dominanty semantycznej⁷. A oto dwa synonimiczne tłumaczenia tego fragmentu:

⁷ Nawiązuję tu do koncepcji dominanty semantycznej rozumianej jako fundamentalne założenie utworu, które tłumacz jest zobowiązany zachować w przekładzie. Zob. S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translologiczny*. W: *Ocalone w tłumaczeniu* (Poznań: a5, 1992) 13-63.

Monstrancja świeci wysoko/ w górze nad **plonącym niebem**. [A]
 Monstrancja przejasna świeci/ ponad **rozpalonym niebem**. [E]

Imiesłów przymiotnikowy bierny zastosowany w oryginale – *quemados* – wskazuje na dokonany aspekt czasownika. Polskie wersje także operują imiesłowami, ale sugerującymi, że czynność lub stan jeszcze trwa. Trudno więc zauważyć to, co wyraźnie zaznaczono w wersji oryginalnej: epitet pochodzi od ciała zmarłej męczennicy i jedynie ulega przesunięciu – od świętej do nieba. Mimo semantycznej bliskości niemożliwe jest, by tłumaczenia te odtworzyły mechanizm „zarażenia”. Zastosowane terminy wywołują raczej obraz nieba rozjaśnionego promieniami słońca, żaden z nich nie przynosi sensu o wymiarze mistycznym zasugerowanego przez oryginalną *hypallage*. Przykład ten podkreśla autonomiczność naszej figury semantycznej. Rozpoznanie jej właściwej motywacji stanowi nieodzowny warunek właściwego przekładu. Nawet kategoria translato logicznej synonimii (synonim zamiast ekwiwalentu) może zburzyć zamysł oryginału.

A oto, jak fragment ten przełożyła Irena Kuran-Bogucka, zapewne najważniejsza czytelniczka Garcii Lorki spośród jego polskich tłumaczy:

Na czarnym **zwęglonym** niebie/ złocista monstrancja wstaje [G].

Zwęglony nie jest słownikowym ekwiwalentem oryginalnego *spalnego* nieba, jednak z naddatkiem spełnia warunki ekwiwalencji dynamicznej (w terminologii Eugene Nidy, 1964: 176), zmierzającej do wywołania takiego efektu wśród czytelników przekładu, jaki termin wywołał wśród czytelników oryginału, lub ekwiwalencji komunikatywnej (według terminologii Petera Newmarka, 1992: 100).

Inne obrazy w funkcji *hypallage* z tego samego wiersza:

Noche tirante reluce./ Olalia muerta en el árbol. [XVI, 55-56]
Noc naprężona lśni./ Eulalia martwa na drzewie [przekład dosłowny]
Noc naprężona świeci./ Eulalia martwa na drzewie. [A,B]
Przeciągła noc połyskuje./ Eulalia wisi, nieżywa [G]

en largas filas que gimen / su **silencio mutilado** [XVI, 61-62]
 w długich szeregach, które jęczą/ swą **okaleczoną ciszę** [przekład dosłowny]
 w długich szeregach, jęczących/ w **ciszy swej okaleczonej** [A,B]
 w długich szeregach, płaczących/ nad swym **milczeniem kalekim**. [G]

Noc jest *tirante, napreżona*, jak rozciągnięte ciało Eulalii, a cisza zjawia się *mutilado, okaleczona*, jak zostało okaleczone ciało świętej. To dobre przykłady omawianej figury retorycznej i zarazem mistrzowska realizacja Lorkiańskiej wizji świata. Za pomocą *hypallage* poeta wiąże ze sobą elementy rzeczywistości, które na pierwszy rzut oka zupełnie do siebie nie pasują. Tylko mocą retorycznego „zarażenia” milczenie może stać się okaleczone jak bohaterka wiersza, a noc – wyprężyć się jak ciało męczennicy. Po raz kolejny obserwujemy, jak Garcia Lorca przenosi ludzkie doznania na świat zewnętrzny, jak każe temu światu z człowiekiem – fizycznie – współodczuwać.

Zdarza się, że – odmiennie niż w podanych wyżej przykładach – element, który „zaraża” otoczenie swoją właściwością, jest wyrażony *explicite*, ułatwiając w znacznym stopniu interpretację *hypallage*. W *Romancy o Czarnej Rozpaczy* krągłość piersi Cyganki zostaje przyporządkowana śpiewanym przez nią pieśniom:

Yunques ahumados sus pechos/ gimen **canciones redondas** (VII, 7-8)
 Kowadła przydymione jej piersi/ jęczą **pieśni okrągłe** [przekład dosłowny]
 Przyćmione kowadła jej piersi/ **krągłymi pieśniami** jęczą [A,B]
 Jej piersi, dymne kowadła/ **okrągłe** zawodzą **pieśni** [G]
 Piesi jej – twarde kowadła/ **pieśniami są okrągłymi** [C]

W takich wypadkach – gdy podstawa figury semantycznej pozostaje widoczna – tłumaczenia są na ogół ekwiwalentne. Powodzenie przekładu zależy w tym samym stopniu od umiejętności znalezienia w języku docelowym ekwiwalentnych terminów, co skutecznej interpretacji oryginału – od tego, czy tłumacz jako pierwszy czytelnik dostrzeże i rozszyfruje mechanizmy poetyckiego warsztatu, a następnie odtworzy je w przekładzie. Rzecz na pozór oczywista, w praktyce zawodzi. Przypomnimy, za *Małą encyklopedią przekładoznawstwa*:

W procesie tłumaczenia, zwłaszcza tekstu pisanego, niezbędne wydaje się przeprowadzenie podwójnej analizy stylistycznej. Pierwsza dotyczy tekstu wyjściowego we wstępnym etapie tłumaczenia, w trakcie tej fazy odczytywania sensu tekstu, która powinna pozwolić na określenie właściwości języka i typu tekstu/dyskursu. [...] Po dostrzeżeniu i ocenie chwytów stylistycznych charakterystycznych dla oryginału, idealny tłumacz dokonuje wyboru odpowiednich środków, by przekład nie naruszał jedności stylistycznej i jak najmniej różnił się pod względem stylu od tekstu wyjściowego (2000: 48).

Na trudności, których nastęrcza przekład *hypallage*, zwrócił już uwagę Jerzy Ziomek, omawiając – za Kwintylianiem – Wergiliuszowe wyrażenie *spumantia frena* (*Eneida* V 817). Dosłownie należałoby to przetłumaczyć jako *pieniące się uzdy* – wyjaśniał Ziomek – choć uzda nie może się sama pieniść, może tylko być pokryta pianą pochodzącą z końskiego pyska. Autor polskiego przekładu cytowanego przez Ziomka (Karyłowski) proponuje *zapienione srodze/ rumaki dzikie*, a więc „w zgodzie ze zdrowym rozsądkiem usuwa figurę, stosując czasownik w imiesłowie biernym i odnosząc go do koni, a nie do uzdy”⁸.

Tłumacze Lorki nieraz dopuszczali się „prostowania” semantycznych skojarzeń poety. Zobaczmy:

Y mientras el **puente sople**/ diez rumores de Neptuno [IX, 23]
 I podczas gdy **most dmucha**/ dziesięć pomruków Neptuna [przekład dosłowny]
 A tymczasem **dmie od mostu**/ Neptuna poszumów dziesięć (A)(B)
 Lecz kiedy **Neptun łomocze**/ dziesięćkroć w **most** z gniewną siłą [G]
 I kiedy dziesięć hałasów/ Neptuna odbije w **górze/most** [C]

Cytat pochodzi z romancy *Święty Rafał*, poświęconej Kordobie. Most w Kordobie powstał w czasach rzymskich, nie może więc dziwić nazwanie wiatru Neptunem. Pomińmy jednak skojarzenia mitologiczne. W oryginale czytamy, że dmucha/wieje most. Zasadnicza informacja dotyczy wietrznej pogody. Jest jednak coś więcej: *hypallage*, w sposób typowy dla poezji Garcii Lorki (w której pojawia się księżyc działający w cygańskiej kuźni, drżąca noc, niebo trzaskające drzwiami i cierpiąca alkowa⁹), sugeruje, że przedmioty nieożywione: starożytne ruiny, budowle z kamienia, biorą udział w kreowaniu rzeczywistości. Dowiadujemy się, że most łączy się z wiatrem, aby dąć. Stąd rodzi się myśl, że nieożywiona materia może nie być obojętna na to, co dzieje się na ziemi. Ożywiając rzymski most, Lorka przekracza granice dosłowności i tworzy niezwykle sugestywną wizję świata.

A przekład? Oryginalna *hypallage* (*most dmucha*, zamiast: *wieje wiatr*) została we wszystkich trzech tłumaczeniach zastąpiona dosłowną reprezentacją faktów. Nikt nie zdecydował się na odtworzenie tej pozornie niedorzecznej figury. Zastosowano tu trzy różne parafrazy, redukując operację metaforyczną do znaczenia dosłownego, gubiąc tym samym

⁸ W innym miejscu Ziomek podaje przykład wprowadzenia *hypallage* przez tłumacza tam, gdzie w oryginale była tylko śmiała metafora. Zob. Ziomek 224–5.

⁹ Wszystkie wymienione metafory pochodzą z *Romanc cygańskich*.

przesłanie fundamentalne dla Lorkiańskiej wizji rzeczywistości. Praktykę rezygnowania z przekształceń semantycznych na rzecz dosłownych znaczeń sygnalizowali tacy teoretycy przekładu jak Newmark (1992: 155) czy Van den Broeck. Ten drugi tłumaczy: „Metafora języka źródłowego jest parafrazowana zawsze, gdy oddawana jest za pomocą wyrażenia niemetaforycznego w języku docelowym. To raczej komentarz niż rzeczywiste tłumaczenie” (1981: 75)¹⁰.

Hypallage u Garcii Lorki to odważna propozycja artystyczna: cierpienie Amnona przekracza granice ludzkiego ciała, zwierzęta przekazują właściwości powietrzu, święta dziewica jednoczy się w męczeństwie z niebem, wiatr ożywia rzymskie ruiny. Potęga wyobraźni połączona z perfekcyjną znajomością mechanizmów nowoczesnej poezji budują w *Romancero gitano* podstawy oryginalnej wizji jednorodnego świata. Kosmos, natura i materia jednoczą się z cierpiącą ludzkością. Ale czy wizję tę odczytamy także w polskich przekładach romanc? Nie zawsze.

Bibliografia

- García Lorca F. 1995. *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, Madrid: Cátedra.
- García Lorca F. 1949. *Romance cygańskie*, przeł. J. Ficowski, Warszawa.
- García Lorca F. 1950. *Wybór wierszy*, przeł. W. Słobodnik, Warszawa.
- García Lorca F. 1951. *Wiersze i dramaty*, przeł. Z. Szleyen, Warszawa.
- García Lorca F. 1952. *Wiersze*, przeł. J. Winczakiewicz, Tonebridge.
- García Lorca F. 1958. *Poezje wybrane*, przeł. J. Ficowski, Warszawa.
- García Lorca F. 1987. *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, przeł. Z. Szleyen, Kraków.
- García Lorca F. 1992. *Romancero cygańskie*, przeł. I. Kuran-Bogucka, Gdynia.
- Arance M.G. 1983. *Imagen literaria*, Universidad de Valladolid.
- Bousoño C. 1976. *Teoría de la expresión poética*, wyd. 6 rozszerzone, wersja ostateczna, Madrid: Gredos.
- Broeck van der R. 1981. “The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation”, *Poetics Today*, vol. 3, nr 4.
- Correa G. 1970. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Gredos, Madrid.
- García Lorca F. 1984. *Conferencias*, tom I, Madrid: Alianza Editorial, Madrid.

¹⁰ Przekład cytatu – M.P.

- García Lorca F. 1988. *Bodas de sangre*, Madrid: Cátedra.
- García-Posada M. 1979. *Federico García Lorca*, Madrid: EDAF.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. 1988. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2, Wrocław: Ossolineum.
- Kulawik A. 1997. *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków: Antykwa.
- Lopez-Casanova A., Alonso E. 1982. *El análisis estilístico. Poesía y novela*, Valencia: Bello.
- Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. 2000. Red. U. Dąbska-Prokop, Częstochowa: Educator.
- Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tatara M. 1980. *Zarys poetyki*, Warszawa: PWN.
- Newmark P. 1992. *Manual de traducción*, Madrid: Catedra.
- Nida E. 1964. *Towards a Science of Translation*, Leiden: E.J.Brill.
- Ramonedá A. 1988. *Antología de la literatura española del siglo XX*, Madrid: SGEL.
- Zardoya C. 1974. *La técnica metafórica de Federico García Lorca*, w: *Poesía española del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- Ziomek J. 1990. *Retoryka opisowa*, Wrocław: Ossolineum.

The *hypallage* – a figure of speech based on syntactic and semantic displacement – was persistently used by Federico García Lorca in his rhetorical intent to approach and fuse different elements of the universe. The paper demonstrates the relevance of this poetic technique in Lorca's *Romancero gitano* and it analyses the reasons and consequences of modifications that the *hypallage* undergoes in translation process. Several Polish versions of the volume make possible comparative research on the subject.