

JÓZEFINA INESA PIĄTKOWSKA

Uniwersytet Warszawski
j.i.piatkowska@uw.edu.pl

O NIETYPOWEJ FUNKCJI METAFORY JAKO KRYTERIUM OCENY EKWIWALENCJI TŁUMACZENIA – NA PRZYKŁADZIE LIRYKI MARINY CWIETAJEWEJ

Abstract

The Untypical Role of Metaphor as a Criterion for Judging Translation Equivalence: the Example of Marina Tsvetaeva’s Lyric Poetry

The aim of this paper is to reveal the growing explicitness of utterance as one of the main aspects of Marina Tsvetaeva’s poems. While metaphors are mostly used in poetry at the end of the compositions, Tsvetaeva tends to start with a metaphor and then move gradually from weak to strong implicatures, and to explicatures. As the explicitness grows, the speaker, whose existence depends on expressing her own thoughts, takes more and more responsibility for what is said, thus increasingly unveiling herself. Tsvetaeva’s metaphors can be compared to a curtain raised gradually to reveal the speaker. As it turns out, their untypical role may serve as a criterion for judging the equivalence of translation. To present Tsvetaeva’s move from the opening metaphor toward the explicit conclusion of the poem, the paper analyses „Popytka riewnosti (An Attempt at Jealousy)”, one of her most famous texts. It also discusses its translations into Polish made by Wiktor Woroszyński, Joanna Salamon and Seweryn Pollak.

Key words: metaphor, poetry translation, implicature, pragmatics, Marina Tsvetaeva

Słowa kluczowe: metafora, przekład poetycki, implikatura, pragmatyka, Marina Cwietajewa

Marina Cwietajewa należy do najwybitniejszych poetów rosyjskiego „srebrnego wieku”, czyli okresu rozkwitu poezji przypadającego na pierwszą połowę

wę XX stulecia. Liryki Cwietajewej nie można jednak przypisać do żadnego z popularnych wówczas kierunków: symbolizmu, akmeizmu czy do świeżącego triumfy futuryzmu. Zarówno w twórczości, jak i w życiu poetka dokonywała niesztampowych wyborów i szła swoją wyjątkową drogą. Pisząc o właściwościach wyróżniających jej poezję, badacze wymieniają zazwyczaj eliptyczność, hiperboliczność i doprowadzoną do maksimum eksploatację możliwości języka. Władysław Chodasiewicz jako pierwszy zwrócił uwagę także na metaforyczny początek jej wierszy, na to, jak Cwietajewa zaczyna od metafory, którą później rozwija na przestrzeni całego utworu. Jednak teoria metafory na początku XX wieku nie była jeszcze tak szeroko opracowana jak obecnie, a spostrzeżenia Chodasiewicza do dziś nie doczekały się głębszej analizy. Korzystając z osiągnięć współczesnego językoznawstwa, zwłaszcza pragmatyki, opiszę szczególną rolę, jaką metafory odgrywają w konstrukcji wierszy Cwietajewej, a dokładnie to, jak rozwijanie początkowej metafory staje się dla podmiotu lirycznego sposobem odsłaniania się przed czytelnikiem. Koncepcje lingwistyczne pozwolą wskazać wyznaczniki sugestywności tekstu, a także stworzyć zbiór dostatecznie obiektywnych kryteriów ekwiwalencji analizowanych przez nas przekładów poetyckich.

W podejściu do liryki skorzystam zatem zarówno z tradycyjnej poetyki, jak i językoznawstwa przełomu XX i XXI wieku, przybliżając do siebie te dyscypliny bardziej, niż postulował to Roman Jakobson. Centralną część artykułu zajmie analiza wiersza *Popytka riewnosti (Próba zazdrości)* oraz jego przekładów na język polski. By dowieść zasadności naszych rozważań, zacytujemy ponadto dwa inne wiersze: *Bajdary* Adama Mickiewicza i *Nie samozwanka – ja przisła domoj...* (*Nie jestem samozwanką...*) Cwietajewej, w których metafory także odgrywają rolę konstrukcyjną. Na samym początku jednak przypomnimy te właściwości metafory, które są szczególnie ważne z punktu widzenia niniejszej pracy.

Metafora i pragmatyka

Arystoteles, który jako pierwszy zdefiniował pojęcie „metafora”, określił jego istotę jako „przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną”. Swoją definicję umieścił w dziele *Poetyka* i do dzisiaj metafora jako termin kojarzy się przede wszystkim z dziedziną badań literackich. Nie ma jednak wątpliwości co do tego, że metafora jest także jedną z najważniejszych figur mowy potocznej. Według Borysa Pasternaka,

Metaforyczność – jest naturalną konsekwencją krótkowieczności człowieka w warunkach ogromu stojących przed nim zadań. W obliczu takiej sprzeczności człowiek jest zmuszony patrzeć na rzeczy z precyzją orlego wzroku, a jego wypowiedzi muszą mieć charakter błyskawicznych i natychmiast zrozumiałych olśnień (Пастернак 2001: 485; przeł. J.P.).

Cytat pochodzi z lat 40. XX wieku, w teorii relewancji jednak mógłby być uznany za doskonałe wyjaśnienie idei *loose talk*, czyli swobodnej mowy, w której słowa są używane nie w dosłownym, ale bardziej ogólnym sensie, ponieważ mówiący stara się przekazać jak najbardziej relewantną informację, osiągając maksimum efektów poznawczych przy minimalnym wysiłku intelektualnym (wysiłku uwagi, pamięci itd.).

Wszelki dodatkowy wysiłek, który może być konieczny do zrozumienia metafory, rekompensują większe efekty poznawcze. W przypadku zwyczajnych metafor na takie efekty składają się na ogół jedna, najbardziej relewantna implikatura silna (ang. *strong implicature*) i kilka implikatur słabych (ang. *weak implicatures*), których generowanie zależy wyłącznie od odbiorcy. Na przykład metafora „Mój sąsiad to świnia” zwykle jest źródłem silnej implikatury „mój sąsiad prowadzi niehigieniczny sposób życia” lub „mój sąsiad jest człowiekiem niemoralnym” (w zależności od kontekstu wypowiedzi). Autor takiej metafory może też sugerować, że sąsiad jest gruby lub jest jasnym blondynem i tak dalej, ale za takie interpretacje mówiący ponosi już mniejszą odpowiedzialność niż za implikaturę silną. Metafory poetyckie natomiast, które realizują nasze oczekiwania relewancji, jak zauważa Robyn Carston, nie są źródłem ograniczonej liczby silnych implikatur, lecz szerokiego spektrum implikatur słabych. Ich generowanie wymaga od odbiorcy specjalnego wysiłku, ale w odróżnieniu od mowy potocznej, w której metafory należy odczytywać dosyć szybko, w odbiorze tekstu poetyckiego nie jesteśmy ograniczeni czasowo (Carston 2002: 352). Jedną z cech wyróżniających poezję jest przecież to, że wiersze są poddawane wielokrotnej lekturze, a czasami nawet poświęcamy czas wyuczeniu się ich na pamięć. Jak przekonamy się dalej, Cwietajewa, nadając swoim wierszom określoną strukturę, eksploatuje tę potrzebę czytelnika, by powrócić do pierwszych wersów tekstu.

W wykładzie *Metafora* Jorge L. Borges zauważa, że jeśli „o czymś tylko napomknięto, a zwłaszcza jeśli coś ledwie zasugerowano, nasza wyobraźnia okazuje się bardzo gościnna” (Borges 2002: 31; przeł. J.P.). Podczas gdy implikatury silne są całkowicie determinowane słowami mówiącego i pozostawiają niewiele miejsca na wątpliwości co do jego zamiarów (Carston 2002: 141), implikatury słabe prowokują odbiorcę do poszukiwania

liczniejszych sugestii. W wypadku metafor wnioski, do których dochodzi odbiorca, mogą wywołać uczucie duchowej bliskości z nadawcą. Odbiorca może mieć wrażenie, że nadawca starał się powiedzieć mu więcej, niż mógł, lub więcej, niż było mu wolno (Nam Sung Song 1998: 94).

Ponieważ struktura komunikatywna tekstu lirycznego – jak wszelkiego innego tekstu – zakłada istnienie nadawcy i odbiorcy, w wierszach, w których nadawca wypowiada się w pierwszej osobie, podmiot liryczny istnieje właśnie ze względu na fakt, że mówi. Im bardziej eksplicytnie są jego wypowiedzi, tym większą ponosi za nie odpowiedzialność i tym bardziej centralna jest jego rola w akcji mowy. Stosowanie wyszukanych, poetyckich metafor, wręcz przeciwnie, maskuje nadawcę, sprawia, że nadawca usuwa się w cień swoich wypowiedzi. Odpowiedzialność za generowanie implikatur przenosi się na czytelnika. Dlatego podmiot liryczny często chce na początku swojej wypowiedzi w bardziej zdecydowany sposób zwrócić na siebie uwagę, zaznaczyć swoją obecność przed odbiorcą. Poeci często unikają metafor na początku wiersza, a gromadzą je w miarę rozwoju tekstu. Eksplicytność utworu zmniejsza się ku końcowi, a jednocześnie powstaje wspomniana „duchowa bliskość” między podmiotem a odbiorcą wiersza: czytelnik dopatruje się ukrytych, tylko jemu danych treści.

Sytuację, w której obecność podmiotu lirycznego jest wyraźnie zaznaczona na początku utworu, a potem „zacieniona” kolejnymi metaforami, zilustruję wierszem *Bajdary* Adama Mickiewicza.

Wypuszczam na wiatr konia i nie szczędzę razów;
Lasy, doliny, głazy, w kolei, w natłoku
U nóg mych płyną, giną, jak fale potoku;
Chcę odurzyć się, upić tym wirami obrazów.

A gdy spieniony rumak nie słucha rozkazów,
Gdy świat kolory traci pod całunem mroku,
Jak w rozbitym źwierciedle, tak w mym spiekłym oku
Snują się mary lasów i dolin, i głązów.

Ziemia śpi, mnie snu nie ma; skaczę w morskie łona,
Czarny, wydęty bałwan z hukiem na brzeg dąży,
Schylam ku niemu czoło, wyciągam ramiona,

Pęka nad głową fala, chaos mię okraży;
Czekam, aż myśl, jak łódka wirami kręcona,
Zbłąka się i na chwilę w niepamięć pogrąży.

W pierwszym wersie otrzymujemy niezawołowany obraz bohatera lirycznego, który „wypuszcza na wiatr konia i nie szczędzi razów”. Jest panem sytuacji, to on kieruje koniem i on go pogania. Podmiot liryczny bardzo mocno zatem zaznacza na początku swoją obecność, niemal wdzierając się do wiersza. W kolejnych wersach poeta coraz intensywniej gromadzi metafory, początkowo nieskomplikowane („lasy, doliny (...) płyną jak fale potoku”, „całun mroku”), potem coraz bardziej wyszukane i złożone („w mym spiekłym oku snują się mary lasów”). Jego obraz świata rozpada się na części jak w rozbitym zwierciadle. Bohater liryczny rzuca się w morze, w ostatniej strofie „okrąża go chaos”. Czekając, aż nawet jego „myśl pogrąży się w niepamięć”. Dzieje się tak, jak wyraził to niegdyś Jakobson: „niczym w sztucznych iluzjonistów, bohatera jest ciężko zauważyć, gdyż rozsypuje się w liczne detale i szczegóły, zmienia się w ciąg własnych uprzedmiotowionych stanów lub rzeczywistych – żywych lub martwych – przedmiotów, które go otaczają” (Jakobson 1969: 146–147; przeł. J.P.). Wiersz jest coraz trudniejszy w interpretacji i czytelnik ponosi coraz większą odpowiedzialność za jego zrozumienie. Podmiot liryczny niemal pozostawia go samemu sobie w odczytywaniu sensu swojej wypowiedzi.

W poezji Mariny Cwietajewej można zaobserwować tendencję odwrotną do tej, którą zilustrowaliśmy wierszem Mickiewicza. W *Bajdarach* widzimy narastanie metaforyczności i niejednoznaczności. W wielu wierszach Cwietajewej natomiast na początku pojawia się metafora, którą poetka rozwija przez jakiś czas, a potem, pod koniec wiersza, podaje do niej wyraźny klucz. W ten sposób odsłania swoje myśli przed czytelnikiem i kieruje na siebie uwagę. Prosty przykład takiej struktury znajdujemy w wierszu *Nie samozwanka – ja przysła domoj...* (*Nie jestem samozwanką...*):

Nie samozwanka – ja przysła domoj,
I nie służanka – mnie nie nado chleba.
Ja – strast’ twoja, wskriesnyj otdych twoj,
Twój dien’ sied’ mojej, twoje sied’ moje niebo.

Tam na ziemi mnie podawali grosz
I żernowow nawieszali na szej.
– Wozlublennyj! – Użel nie uznajosz?
Ja łastoczka twoja – Psichieja!

Podmiot liryczny, kobieta, zwraca się do ukochanego, który jej nie poznaje. Kobieta w sposób metaforyczny podaje mu informacje o swoim losie: że życie na ziemi było dla niej ciężkie („nawieszano mi kamieni na

szyję”), że kiedyś była jego „siódmym dniem i siódmym niebem i namiętnością”, nazywa siebie jego „jaskółką”. Pod koniec wiersza wypowiada także swoje imię: Psyche. Czytelnik, poznając to imię, może oczywiście skojarzyć opisane sytuacje z losem bohaterki greckiego mitu, a także zapewne z tym, że Psyche jest przedstawiana jako dziewczyna ze skrzydłami (choć najczęstiej są to skrzydła motyla, nie jaskółki...). Gdyby imię postaci nie padło w wierszu, odbiorca może i tak pomyślałby o Psyche; tego nie wiemy. Wiemy natomiast, że podmiot liryczny, czyli Psyche, sama odsłania się tu przed czytelnikiem i przez to w zdecydowany sposób kieruje jego interpretacją wiersza.

Analiza wiersza *Popytka riewności*

Przejdę teraz do głównej, bardziej złożonej analizy. Strukturę interesującego nas utworu można nazwać bipolarną. Zaczyna się on wyszukaną, rozbudowaną metaforą, a kończy prostym, eksplicitnym wyznaniem. Na początku mówiąca izoluje się od ukochanego, w ostatnich wersach natomiast okazuje mu empatię. W miarę rozwoju wiersza podmiot liryczny co prawda sugeruje, że były kochanek pozostaje dla niej kimś bliskim, lecz sugestie te są głęboko ukryte. Aby je odczytać, trzeba się odwołać do pewnych koncepcji gramatycznych.

Pierwszą rzeczą, która przykuwa uwagę czytelnika, jest tytuł wiersza. Podpowiada on, że będzie mowa o relacji między ludźmi, najprawdopodobniej między kochankami. Rosyjskie *riewnost*’ odnosi się do uczuć, jakie można żywić tylko względem człowieka, i oznacza „męczącą wątpliwość co do czyjejś wierności, miłości”. Porównajmy dwa zdania:

- (1) Ja riewnuju moju żenu.
[jestem zazdrosny o moją żonę]
- (2) *Ja riewnuju moju maszynu.
[jestem zazdrosny o mój samochód]

Drugie zdanie jest nacechowane, można je wypowiedzieć na przykład w formie żartu. Niemniej tytuł wiersza Cwietajewej jest niepełny w tym sensie, że nie wiemy, kto, o kogo ani w stosunku do kogo jest zazdrosny. Mamy nadzieję, że dowiemy się tego z wiersza. Zaczyna się on w następujący sposób:

Kak żywiotsia wam s drugoju, –
Proszcze wied'?- Udar wiosła! –
Linijej bieriegowoju
Skoro l' pamiat' otoszła

Obo mnie, pławuczem ostrowie
(Po niebu – nie po wodam!)
Duszy, duszy! byt' wam siostrami,
Nie lubownicami – wam!

Poetka pogrywa tu sobie z czytelnikiem. W pierwszym wersie bliżej nieznanemu „pan” zapytany jest bezpośrednio o to, jak mu się żyje z „inną”. Zaraz potem zamiast odpowiedzi następuje ujęte w metaforę pytanie: „Prościej prawda? – Uderzenie wiosła! – Linią brzegową czy szybko pamięć się oddaliła o mnie pławnej wyspie?” Trop ten jest równie nieoczekiwany jak „uderzenie wiosła”. Metafora jest wyszukana, rozprzestrzenia się na dwa czterowiersze spięte przerzutnią.

W pewnym miejscu tej złożonej metafory podmiot liryczny utożsamia się z wyspą. Cwietajewa wprowadza tutaj symbol „samotności, wyjątkowości, pustelnicstwa, odejścia od otaczającego świata...” (Kopaliński 1990: 482). Wydaje się, że nadawca odgradza się od kogoś – zapewne od wspomnianego mężczyzny, którego nie ma w metaforze, ale którego obecność jest implikowana na różne sposoby.

Powszechnie wiadomo, że milczenie może być wymowniejsze od słów. W omawianej przez nas metaforze wymieniono kilka szczegółów: wiosło, wyspę, linię brzegową, wodę. Wyraźnie natomiast brakuje w tym obrazie łódki i tego, kto wiosłuje. Należy też zauważyć, że „całościowość” metafory jest wzmocniona wprowadzeniem porównania *linijej bieriegowoju pamiat' otoszła* („linią brzegową pamięć odeszła”), opartego na zastosowaniu narzędnika. Taka konstrukcja gramatyczna tworzy swego rodzaju „totalne” tło, na którym nieobecność jednego z elementów kompozycji jest bardzo widoczna.

Aby pokazać, jak narzędnik porównania implikuje w wierszu istnienie ukochanego („wioślarza”), krótko omówimy semantykę i pragmatykę tego przypadku gramatycznego w języku rosyjskim.

Na temat znaczenia rosyjskiego narzędnika toczą się wśród lingwistów ożywione dyskusje. Wśród możliwych zastosowań narzędnika wymieniane są na ogół: narzędnik czasu, narzędnik miejsca, narzędnik sposobu działania, narzędnik przyczyny i narzędnik narzędzia. Co ciekawe, „wieloznaczność narzędnika i wielość jego funkcjonalno-semantycznych właściwości nie-

rzadko się przeplatają, mogą dawać o sobie znać jednocześnie, a także mogą się nawzajem neutralizować” (Mrazek 1964: 16; przeł. J.P.). Bywają jednak, jak wskazuje Gennadij Zeldowicz, sytuacje, kiedy znaczenie narzędnika wcale nie jest odbierane jako wieloznaczne (Зельдович 2005: 42). Klucz do wieloznaczności tego przypadku kryje się w pragmatyce: „pewne [rzadsze, intuicyjnie peryferyjne – J.P.] zastosowania narzędnika mogą mieć tę samą semantykę co i pozostałe, a różne «odcienie» sensu pojawiają się dlatego, że te zastosowania na swój sposób kontrastują z użyciem tego samego rzeczownika w innym przypadku lub w innej konstrukcji” (Зельдович 2005: 67; przeł. J.P.).

Mnie interesuje tak zwany narzędnik porównawczy (narzędnik sposobu). Dla wyjaśnienia jego specyfiki posłużę się kilkoma przykładami (za: Зельдович 2005: 90):

- (3) a. U fokstierjera morda kak kirpiczik;
[fokstierier ma mordkę jak cegiełka]
- b. U fokstierjera morda kirpiczikom;
[fokstierier ma mordkę cegiełką]
- c. U fokstierjera morda takaja, czto napominajet kirpiczik.
[fokstierier ma taką mordkę, że przypomina cegiełkę]
- (4) a. On razgowariwajet so mnoj kak mientor.
[on rozmawia ze mną jak mentor]
- b. ?On razgowariwajet so mnoj mientorom.
[on rozmawia ze mną mentorem]
- c. ?On razgowariwajet so mnoj tak, czto napominajet mientora.
[on rozmawia ze mną tak, że przypomina mentora]

Dlaczego w (3) użycie narzędnika jest za każdym razem poprawne, a w (4) nie?

Zdaniem Zeldowicza, narzędnik i przeciwstawiane mu inne konstrukcje układają się w swoistą skalę Horna (o skali Horna zob. Levinson 2000), na której pierwszy, słabszy, element jest używany dlatego, że stosowanie drugiego, mocniejszego, jest dla nadawcy w jakiś sposób niewygodne. Jednocześnie należy podkreślić, że wszystkie elementy skali mówią o tym samym.

W języku rosyjskim porównanie najprościej jest wyrazić za pomocą konstrukcji ze spójnikiem „jak”. Wypowiedź typu „X (robi) P jak Y” dostarcza odbiorcy dwóch informacji: X i Y podlegają porównaniu, a porównanie dotyczy jednego aspektu P (albo przynajmniej nie wszystkich aspektów X i Y). Wychodzi więc na to, że narzędnik porównawczy i konstrukcja porównania ze spójnikiem „jak” są bliskoznaczne. Tworzą skalę Horna, na której narzędnik stanowi element słabszy i powinien przeczyć jakiemuś znaczeniu konstrukcji „X (robi) P jak Y” (Зельдович 2005: 91).

Skoro elementu porównania nie można wyeliminować ze znaczenia „jak”, narzędnik porównawczy musi oznaczać, że porównanie X i Y dotyczy nie jednej, ale wielu właściwości. Akceptowalność narzędnika w (3b) *U fokstierjera morda kirpiczikom* („fokstierer ma mordkę cegielką”) wynika z tego, że między mordką fokstieriera i cegielką są co najmniej dwa podobieństwa (kształt i rudawy odcień).

Wróćmy do omawianego przez nas wiersza. Narzędnik porównawczy i konstrukcja ze spójnikiem „jak” tworzą tu następującą skalę Horna: <pamięć odeszła linią brzegową; pamięć odeszła jak linia brzegowa>. Ponieważ wyrażenie „pamięć odeszła linią brzegową” stanowi słaby element skali, powinno ono implicytnie negować coś w znaczeniu konstrukcji z „jak”. Wspomniałam już, że negacja elementu porównania byłaby nielogiczna. Zanegowaniu więc podlega jednoaspektowość porównania. Dlatego zastosowanie narzędnika oznacza, że X i Y porównywane są totalnie, to znaczy porównywanie dotyczy nie jednej, ale wielu właściwości.

Jaki związek mają powyższe rozważania z naszą analizą wiersza? Powtórzmy jeszcze raz: użycie narzędnika porównawczego implikuje, że porównanie dotyczy kilku właściwości. Użycie przez Cwietajewą narzędnika porównawczego podkreśla „totalny” charakter metafory. Pamięć okazuje się czymś tak idealnie całościowym i zamkniętym jak linia brzegowa wyspy; pamięć może się rozmywać i zanikać tak samo jak brzeg, od którego odpływamy. W wierszu linia brzegowa znika z oczu tego, kto na nią patrzy. Obserwatorem najprawdopodobniej jest adresat wiersza, który odpływa łodzią (w metaforze była mowa o uderzeniu wiosłem). Oczywiście, obecności ukochanego w metaforze tylko się domyślamy, istnieje on jedynie na poziomie implicytnym.

Powtórzmy: konstrukcja z narzędnikiem porównawczym w komentowanej przez nas rozbudowanej metaforze odgrywa rolę tła, na którym nieobecność adresata wiersza jest szczególnie zauważalna. Skoro narzędnik podkreśla integralność metafory, mamy prawo oczekiwać, że poetka wspomni o każdym relewantnym i ważnym komponencie obrazu. Dzieje się jednak inaczej. Cwietajewa izoluje się od byłego kochanka i jego nowej kochanki („innej”). Nie wspomina o nich w poświęconej sobie metaforze, co pozwala jej trzymać się od nich na dystans.

Warto zauważyć, że totalny charakter metafory jest dodatkowo podkreślony pewną gramatyczną nieprawidłowością. Cwietajewa opisuje siebie jako *plawuczij ostrow* (*po niebu, nie po wodam*), czyli jako „pławną wyspę (po niebie, nie po wodach)”. Przymiotnik *plawuczij* („pławny”), wyrażający ogólną, niezależną od okoliczności zdolność pływania, nie współgra

z określeniem miejsca („po niebie, nie po wodach”). Skoro jednak *plawuczij* to „taki, który pływa”, a pływać po wodach lub (metaforycznie) po niebie bezsprzecznie można, zestawienie frazy *plawuczij po niebu, nie po wodam* jest uzasadnione. Dlatego z jednej strony taka gra słów przekazuje jakiś logiczny sens, a z drugiej swoją rzucającą się w oczy niegrammatycznością uwypukla rozbudowany charakter metafory i spójność tekstu.

W metaforze otwierającej wiersz Cwietajewa izoluje się zatem od byłego kochanka i jego nowej wybranki, demonstracyjnie przemilczając ich istnienie. Dalej podmiot liryczny mówi o nich, nazywając ich bezpośrednio „pan” i „inna” lub stosując proste, lokalne metafory (na przykład „truchło gipsowe”, „towar rynkowy”), których zrozumienie nie wymaga od nas specjalnego intelektualnego wysiłku i które nie są źródłem jakiejś większej liczby implikatur.

Na tym jednak historia z „byłym” się nie kończy. To, że poetka (podmiot liryczny) „wygania” go ze swojego świata, wcale nie oznacza, że o nim zapomina. Cwietajewa martwi się o niego, ale wyraża to na głęboko implicytnym poziomie swoich wypowiedzi. Zauważmy przede wszystkim, że kolejne strofy są pełne zwrotnych konstrukcji celownikowych. Nadawca regularnie pyta adresata *Kak żywiotsia?* („Jak się żyje?”), po czym następują nietypowo brzmiące pytania w rodzaju: *kak chłopoczetsia, kak pojotsia?* („Jak się kłopotcze, jak się śpiewa?”).

Kak żywiotsia wam – chłopoczetsia –
 Jożytsia? Wstajotsia –kak?
 S poszlinoj biessmiertnoj poszłosti
 Kak sprawlajeties’, biedniak?

Lub:

Kak żywiotsia wam s towarom
 Rynocnym? Obrok – krutoj?
 Posle mramorow Karrary
 Kak żywiotsia wam s truchoj

Gipsowoj? (...)

Niezwykłość lub dziwny charakter stale powtarzających się pytań typu „Jak się żyje?” tkwi w tym, że takie konstrukcje z czasownikiem zwrotnym zazwyczaj wyrażają działania sprawiające wykonawcy pewną trudność, wymagające wysiłku. Na przykład wyznanie *Mnie płocho czitajetsia* („Źle mi się czyta”) implikuje, że nadawca czyta coś stosunkowo trudnego, że raczej

jest to traktat Kanta niż elementarz. Kiedy Cwietajewa używa zwrotnych konstrukcji celownikowych w pytaniach o codzienne czynności, implikuje, że mogą one adresatowi sprawiać pewien problem. Możliwe, że w nowych okolicznościach, w życiu z nową kobietą, taka prosta aktywność stała się dla jej ukochanego ciężarem.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jedną stronę zagadnienia. Komentowane konstrukcje wyrażają na ogół empatię nadawcy w stosunku do odbiorcy. Jak wyjaśnia Alina Israeli,

użycie tej formy pozwala wnioskować o istnieniu pewnej bliskości między nadawcą Ps (*speaker participant*) a uczestnikiem opisywanej komunikacji Pn (*participant in narrated event*). Staje się to oczywiste, jeśli inne elementy wypowiedzi wskazują na istnienie dystansu między Ps i Pn (Israeli 1997: 138; przeł. J.P.).

Przytoczmy przykłady, którymi posługuje się Israeli (1997: 139):

(5) *Bolnomu stało legcze dyszat'sia.

[Choremu jest lżej się oddychać.]

(6) Bolnomu stało legcze dyszat'.

[Choremu jest lżej oddychać]

(7) ^oBolnomu uže legcze dyszytsia.

[Choremu już lżej się oddycha.]

(8) Nu czto, uže legcze dyszytsia?

[I jak, lżej się oddycha?]

W zdaniu (7) wyrażono pewien dystans wobec Pn, jako że „chorym” mógłby nazwać Pn prędeż lekarz bądź pielęgniarzka niż neutralny narrator. W (8) brak formalnego zwrotu oraz kolokwialne „i jak?” wskazują na bliskość między Ps i Pn, która dopuszcza zastosowanie konstrukcji celownikowej (Israeli 1997: 139).

Zdanie typu „Jemu źle się żyje z inną kobietą” jest w pełni akceptowalne, jeśli są spełnione dwa warunki:

- a) „on”, czyli uczestnik opisywanej sytuacji (Pn), sam o tym poinformował nadawcę Ps (w przypadku wiersza: podmiot liryczny);
- b) nadawca Ps zakłada bliską relację z Pn i stawia siebie na jego miejscu.

Uwzględniając to, że w *Popytka riewnosti* wypowiedzi ze zwrotnymi konstrukcjami celownikowymi są w trybie pytającym, warunek a) nie zostaje spełniony. Warunek bliskości między nadawcą i adresatem jest natomiast nie bez znaczenia. Można dostrzec ślad empatii: podmiot liryczny okazuje ją komuś, o kogo próbuje być zazdrosny. Poetka w jakimś stopniu utożsamia

się ze swoim byłym kochankiem, jakby starała się spojrzeć na świat jego oczami. Ponieważ jednak tego rodzaju empatia wyraźnie nie jest główną, ale zaledwie poboczną cechą konstrukcji celownikowych, pozostaje w warstwie głęboko implicytnej. Odpowiedzialność za wnioski o zaistniałej empatii bierze na siebie czytelnik, a nie podmiot liryczny.

W wierszu można zatem zaobserwować sprzeczność między „usunięciem” adresata z rozbudowanej wstępnej metafory a empatią okazywaną mu w konstrukcjach z czasownikiem zwrotnym. Sprzeczność ta jednak pozostaje ukryta.

Sytuacja zmienia się ostatniej strofie. Poetka rezygnuje z wyszukanych tropów i pyta otwarcie, czy życie ukochanego z inną kobietą jest podobne do jej życia z kimś innym, czy jeszcze cięższe:

Nu, za gołowu: szczęśliwy?
 Niet? W prowale biez głubin –
 Kak żywiotsia, miłyj? Tiażcze li –
 Tak że li – kak mnie s drugim?

Pod koniec wiersza Cwietajewa po raz pierwszy zwraca się do adresata nie oficjalnie przez *wy* (ekwiwalent polskiego „pan”), ale przez *miłyj* („miły”). Na podstawie metafory z początku wiersza mogliśmy się tylko domyślać istnienia jej ukochanego. Tu podmiot liryczny otwarcie określa go intymnym słowem. Także empatia, wcześniej tylko sugerowana, znajduje potwierdzenie w pytaniu *Tiażcze li, tak że li, kak mnie?* („Ciężej czy tak samo jak mnie?”). Skoro poetka mówi tutaj o ciężarze życia, potwierdza się nasze przypuszczenie, że codzienne, proste czynności sprawiają adresatowi trudność, są dla niego jarzmem.

W ten sposób rozwój *Popytka riewnosti* przebiega według czytelnego modelu: od implicytności do bezpośredniego wyznania, od kumulacji słabych implikatur wydobywanych z wypowiedzi podmiotu lirycznego do coraz większej odpowiedzialności za sens używanych słów, a przez to do coraz większego odsłonięcia przez podmiot liryczny swoich myśli i uczuć.

Analiza polskich przekładów

Głównym kryterium ekwiwalencji polskich przekładów będzie tu odzwierciedlenie trzech właściwości oryginału:

- odizolowania się podmiotu lirycznego od adresata na początku wiersza: w szeroko rozbudowanej metaforze jest mowa tylko o poetce

(o „ja” lirycznym), a obecność obiektu jej zazdrości jest implikowana, jedynie domyślna;

- konsekwentnego powtarzania pytań opartych na konstrukcjach z czasownikiem zwrotnym („Jak się żyje?”, „Jak się śpiewa?”, „Jak się wstaje?” itd.), będących źródłem sugestii, że „ja” liryczne okazuje byłemu kochankowi pewną empatię. To, że Cwietajewa „wypiera” w metaforze ukochanego ze swojego świata, nie oznacza, że nie jest on jej bliski. Szczerłość jej troski pozostaje jednak głęboko implicytna (na poziomie eksplicytnym – na poziomie tego, co powiedziane – troska ma odcień ironii);
- otwartego wyrażania empatii i przywiązania do adresata za pomocą 1) pytania „Jak się żyje, miły? Ciężej czy tak samo jak mnie z innym?”; 2) intymnego określenia „miły”, które pierwszy raz pojawia się w ostatniej strofie; wcześniej podmiot liryczny zwracał się do ukochanego przez „pan”.

Oto, jak w polskich przekładach oddano strofy z metaforą otwierającą wiersz:

(...) – I wyrzut wiosła! –
 Czy fala brzegową linią
 Szybko pamięć twą uniosła

O mnie, pływającej wyspie
 (Po niebie – nie wodzie miałkiej!)
 (Joanna Salamon)

(...) – Wiosłem raz pluśnięcie!
 I ja – czy brzegową linią
 Dość już szybko z twej pamięci

Uszłam, pływający ostrów
 (Po niebie – a nie po wodzie!)
 (Seweryn Pollak)

(...) – Pchnięcie wiosła
 I – od brzegu! Z oczu zginął!
 Szybko fala pamięć zniosła

O mnie, pływającej wyspie?
 (O, nie po wodach – po niebie!)
 (Wiktor Woroszyński)

Okazuje się, że w żadnym z polskich przekładów nie przemilczano obecności adresata, a zatem nie zachowano pierwszej właściwości oryginału. Wszyscy tłumacze w jakiś eksplicytny sposób wspominają w metaforze o adresacie wiersza. Seweryn Pollak i Joanna Salamon posługują się zaimkiem dzierżawczym „twój” („twa pamięć”, „pamięć twa”). U Wiktora Woroszylskiego wzmianka jest subtelniejsza, bez tak jednoznacznego charakteru. Mamy informację: „Z oczu zginął”. Podmiot jest tu domyślny. Nie wiemy do końca, kto lub co się oddaliło: człowiek czy brzeg. Metafora w tłumaczeniu Woroszylskiego ma więc większe szanse na spełnienie swojej funkcji konstrukcyjnej.

Komentując zachowanie lub pominięcie w przekładach drugiej właściwości oryginału: konsekwentnego stosowania pytań z konstrukcjami celownikowymi, należy od razu wskazać, że w języku polskim konstrukcje z czasownikiem zwrotnym w rodzaju „Jak się czyta? Jak się żyje?” także mogą implikować pewną empatię nadawcy wobec odbiorcy. Do polskich wersji przykładów użytych przez Israeli (a ich tłumaczenie nie sprawiło większych problemów) można odnieść te same komentarze co do rosyjskich oryginałów.

Oto fragmenty polskich przekładów wiersza:

Jakże żyjesz – jak się starasz –
Wzdrygasz się? Jak ci się wstaje?
Z cłem na nieśmiertelną szarość
Jakże sobie radę dajesz?
(Seweryn Pollak)

Jak żyjesz – jak czas ci schodzi –
Czy nie zzymasz się? – Czy nie wadzisz?
Z podatkiem od tego banału powodzi
Jak sobie, biedaku, radzisz?
(Joanna Salamon)

Jak się żyje – wstaje – wiedzie –
Śpiewa w chórze rannych ptaków?
Ból sumienia – rany wiecznej –
Jak się znosi, mój biedaku?
(Wiktor Woroszylski)

Salamon i Pollak zrezygnowali w swoich wersjach ze stosowania pytań do adresata wyłącznie z użyciem zwrotnej konstrukcji celownikowej. Tego

typu pytania przeplatają się z pytaniami zawierającymi formy osobowe czasownika, na przykład „Jakże żyjesz? Jak się starasz?”. Decyzja ta redukuje sugestię empatii wobec byłego kochanka oraz sugestię skrytej bliskości między bohaterami wiersza. O tym, że zażyłość między podmiotem lirycznym a jej dawnym ukochanym nadal istnieje, można natomiast wnioskować na podstawie tego, że w przekładach Salomon i Pollaka mówiąca zwraca się do byłego kochanka nie przez *wy*, czego polskim ekwiwalentem byłaby forma „*pan*”, ale przez *ty* („*ty*”). W polskich wersjach dystans między bohaterami zostaje zatem radykalnie skrócony. Subtelność Cwietajewej zanika. Można by powiedzieć, że zamiast próby zazdrości mamy tu do czynienia ze sceną zazdrości.

Przy takich modyfikacjach: tylko częściowym zachowaniu konstrukcji z czasownikiem zwrotnym oraz zmianie oficjalnego zwrotu na nieoficjalne „*ty*”, pytanie z ostatniej strofy „Jak się żyje, miły? Ciężej czy tak samo jak mnie z innym?” nie odkrywa nic nowego. W oryginale jest inaczej. Jak już mówiliśmy, u Cwietajewej zażyłość, bliskość między „*ja*” lirycznym a adresatem długo pozostaje na poziomie sugestii i dopiero w ostatniej strofie potwierdza się aktualność empatii wobec byłego kochanka. W przekładach Salomon i Pollaka w konstrukcji komunikatywnej wiersza brakuje przejścia od izolowania się poetki od dawnego ukochanego w metaforze (na podstawie metafory można się tylko domyślać, że ukochany nadal istnieje w świecie podmiotu lirycznego), przez sugerowanie bliskości i empatii, aż do eksplicytnego wyrażenia tejże postawy. Zanika stopniowe odsłanianie przez „*ja*” liryczne własnych uczuć, a zatem zanika stopniowe rozwijanie metafory i niwelowana jest jej funkcja konstrukcyjna.

Woroszyński starał się wierniej oddać oryginał w swoim tłumaczeniu. Zachował w nim konstrukcje celownikowe, a bohaterka liryczna aż do ostatniej strofy zwraca się do adresata oficjalnie przez „*pan*”. Spójrzmy na końcową strofę:

No, szczerze: więc jednak szczęście?
 Nie? W zapaści bez głębin –
 Jak się żyje, miły? Ciężej?
 Czy tak samo – jak mnie z innym?
 (Wiktor Woroszyński)

Na tle całego wiersza eksplicytność wyrażania bliskości narasta. Metafora występująca na samym początku utworu nie jest co prawda w polskiej wersji tak misternie skonstruowana jak w oryginale, ale obecność w niej – a tym

samym w świecie podmiotu lirycznego – byłego kochanka pozostaje nieoczywista. Potem utrzymującą się zażyłość bohaterki z obiektem jej próby zazdrości sugerują zwrotne konstrukcje celownikowe. Na koniec empatia wyrażona jest eksplicytnie, zachowano też oryginalny zwrot „miły”. W wersji Woroszylskiego oddano więc konstrukcyjną funkcję metafory, pierwszy krok „ja” lirycznego ku odsłanianiu swoich uczuć i przejęciu centralnej roli w wierszu i w kontakcie z czytelnikiem. Zachowując, choć w różnym stopniu, wszystkie wymienione właściwości oryginału, Woroszylski spełnił wyznaczone tutaj kryteria ekwiwalencji przekładu. Tłumaczenia Pollaka i Salamon ze względu na pominięcie zarówno pierwszej, jak i drugiej właściwości takich kryteriów nie spełniają.

Bibliografia

- Borges J.L. 2002. *The Metaphor*, w: C.-A. Mihalescu (red.), *The Craft of Verse*, Cambridge, Mass.: Harvard UP, s. 21–42.
- Carston R. 2002. *Thoughts and Utterances: The Pragmatics of Explicit Communication*, Oxford: Blackwell.
- Cwietajewa M. 1977. *Wybór wierszy*, przeł. J. Salamon, Kraków: WL.
- Зельдович Г. 2005. *Русское предикативное имя*, Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Israeli A. 1997. *Semantics and Pragmatics of the „Reflexive” Verbs in Russian*, München: Sagner.
- Jakobson R. 1969. *The Prose of Boris Pasternak*, w: D. Davie, A. Livingstone (ed.), *Pasternak. Modern Judgements*, Nashville–London: Aurora Publisher.
- Kopaliński W. 1990. *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Levinson S. C. 2000. *Presumptive Meanings. The Theory of Generalized Conversational Implicature*, Cambridge, Mas.: MIT Press.
- Mrazek R. 1964. *Sintaksis ruskogo tvoritielnogo*, Praha: státní Pedagogické nakl.
- Nam Sung Song. 1998. *Metaphor and Metonymy*, w: R. Carston, S. Uchida (red.), *Relevance Theory: Applications and Implications*, Amsterdam: John Benjamins.
- Пастернак Б. 2001. *Я понял жизни цель*, Москва.
- Pollak S. 1973. *Przybliżenia*, Kraków: WL.
- Woroszylski W. 2007. *Moi Moskale*, Wrocław: Biuro Literackie.