

Wiersz wolny jako tekst graficzny – w przekładzie: Reverdy i Pound

Witold Sadowski

ORCID: 0000-0002-9816-0111

Wiersz wolny będzie tu rozpatrywany jako taka technika wersyfikacyjna, która operuje układem znaków pisma czy druku na stronie. W ujęciu tym na materiał wiersza wolnego składa się to, co wynika z relacji między przestrzenią zapisaną i obszarem pustym – czyli przede wszystkim podział na linijki tekstu, ich wewnętrzna segmentacja graficzna oraz pionowe i poziome zależności kształtujące się na zasadzie zestawiania i separowania poszczególnych wizualnych komponentów.

Tak pojmowany wiersz wolny nie powinien być nazywany wierszem, lecz tekstem graficznym, a słowa „wiersz” i „wers” będziemy do niego odnosić wyłącznie ze względu na panujący uzus. W jego właściwościach nie ma bowiem nic z definicji negatywnej czy pochodnej. To nie jest „wiersz pozbawiony metrum” i nie jest to również „utwór pasożytujący na tradycji wierszowania”. Stanowi on trzecie zjawisko obok wiersza i prozy. W przeciwieństwie do prozy, a na podobieństwo wiersza – posługuje się naddaną, pozaskładniową delimitacją, a jednocześnie, ze względu na graficzny profil owej naddanej delimitacji, oferuje przekaz adresowany do wzroku,

co z kolei oddala go radykalnie od wiersza i w pewnym stopniu przybliża do prozy. Analogicznie bowiem jak w prozie przeznaczenie tekstu graficznego do lektury wizualnej nie przekreśla bynajmniej tego, że słowa utworu wnoszą do niego swoją fonetykę, która może być w procesie czytania również rejestrowana. Nie ona jednak stanowi ów naddany (nieprozatorski zgoła) czynnik delimitujący. Tym czynnikiem jest – jak już powiedziano – rozmieszczenie znaków pisanych na stronie.

Wiersz wolny jako tekst graficzny uzyskał szczegółowe ujęcie teoretyczne w badaniach nad literaturą polską¹. Nie ma zatem potrzeby wyjaśniać, na czym polegają szczegółowe założenia tej koncepcji. W niniejszym artykule zajmiemy się natomiast problematyką jego przekładu na języki obce, ponieważ jest to zagadnienie do tej pory nieporuszone, które pozwoli zainicjować drogę w kierunku rozszerzenia teorii na cały europejski wiersz wolny. Pytanie, które będzie nas prowadziło przez kolejne rozważania, można sformułować mniej więcej tak: co dzieje się z układem graficznym wersyfikacji w procesie tłumaczenia dzieła z jednego języka na drugi? Czy układ ten zostaje po prostu mechanicznie przepisany z tekstu na tekst, czy może on również podlega obowiązkowi przekładu – a jeśli tak, to jakie uwarunkowania o tym decydują?

1.

W tomiku Pierre'a Reverdiego *Main d'œuvre*, wydanym w roku 1949, znalazł się między innymi utwór *Portrait*, który przyciągnął uwagę Julii Hartwig. Jeśli sporządzone przez nią tłumaczenie przeczyta się równoległe z oryginałem, dadzą się zauważyć dość wyraźne różnice między fragmentem francuskim i polskim. Dotyczą one – co znamienne – nie słów, lecz wersyfikacji:

Des fleurs de couleurs	Kolorowe kwiaty
Des feux	Ognie
La main ramenait des lignes	Ręka wyrzucała linie
à travers l'eau	Poprzez wodę
L'air	Powietrze
Des lignes vivantes dans la nuit	Linie żyjące wśród nocy
La pire des choses	Najgorsze z wszystkiego
Pierre Reverdy, <i>Portrait</i> ²	<i>Portret</i> (przeł. Julia Hartwig) ³

Dwukrotne użycie w tekście francuskim rzeczownika „ligne” (linia) może być jednym z przykładów potwierdzających obserwację Isabelle Chol, że wyraz ten był dla Reverdiego słowem kluczem – z jednej strony, sygnalizującym zgłębiane w jego twórczości pytania ontologiczne;

¹ Por. Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (Kraków: Universitas, 2004), *passim*.

² Pierre Reverdy, *Œuvres complètes*, red. Étienne-Alain Hubert (Paris: Flammarion, 2010), tom 2, 184. Struktura graficzna utworu tożsama z wydaniem, na którym opierała się Hartwig: Pierre Reverdy, *Main d'œuvre: poèmes 1913–1949* (Paris: Mercure de France, 1949), 216.

³ Pierre Reverdy, *Poezje wybrane*, tłum. Julia Hartwig (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986), 128.

z drugiej zaś, zwracającym uwagę na samą semantykę zapisu wersów⁴. Wystarczy wszelako jeden rzut oka na tekst, by dostrzec, że Julia Hartwig nie odwzorowała dokładnie graficznej kompozycji linijek. Wprawdzie zarówno w pierwowzorze, jak i w jego przekładzie słowa zostają wyrównane do jakiejś linii; są to jednak w obu wypadkach zupełnie różne linie – tak pod względem wizualnym, jak i pod względem sugestii znaczeniowej.

W tłumaczeniu na język polski dwukrotne powtórzenie rzeczownika „linie” koresponduje z dwójgim uszeregowaniami pionowych: jedynym – łączącym linijki przyległe do lewego marginesu, oraz drugim – kojarzącym ze sobą wersy środkowe: czwarty, piąty i siódmy. Dzięki tym wyrównaniom możliwe stają się składniowe związki na odległość⁵ i „transwersalne relacje znaczenia”⁶, które w wierszu numerycznym osiągnąć bywają często za pomocą rymu⁷, tutaj natomiast zawdzięczają swoje istnienie zapisowi. Wers szósty kontynuuje bowiem treść wersu trzeciego nie tylko za sprawą relacji syntaktycznej i nie tylko dzięki anadiplozie rzeczownika „linie”, lecz także z uwagi na swoją przynależność do tej samej grupy linijek. Zgodność rozwiązań poetyckich w segmentach wyrównanych do lewego marginesu zachęca następnie do przypuszczeń, że również wyrażenia środkowe – „Poprzez wodę”, „Powietrze” i „Najgorsze z wszystkiego” – tworzą razem zbiór wersów obsługujących jakiś wspólny wątek myślowy.

Niczego takiego nie ma oczywiście w oryginale, co nie oznacza, że tekst francuski został pozbawiony jakichkolwiek graficznych uporządkowań. Zostały one jednak rozplanowane inaczej niż w przekładzie. Oprócz słów „Des feux” (ogień) i „L'air” (powietrze), skojarzonych wzajemnie identycznym odstępem od lewego marginesu, w cytacie z pierwowzoru da się zaobserwować także linię ukośną. Wersy trzeci, czwarty i piąty tworzą grupę wyrażen, które wędrują miarowo w prawo, a jednocześnie ulegają optycznemu skróceniu.

Czy te różnice są istotne?

Żeby udzielić na to pytanie odpowiedzi, wypada wrócić do roli wyrazu „ligne” w twórczości Reverdiego, w której przywołany rzeczownik stanowił jedno ze słów kluczy określających próg śmierci, a w konsekwencji także horyzont, za który chciałyby zajrzeć ludzkie dociekania na temat trwałości istnienia. Zdaniem Michela Collota po zgonie ojca poetę przytłaczało wieloletnie poczucie pustki. Nie było to wyłącznie doświadczenie braku kogoś bliskiego. Była to świadomość, iż ukochany człowiek oddalił się w stronę rzeczywistości, która nie przedstawiała się Reverdiemu inaczej niż jako wielka próżnia i która w związku z tym znalazła w jego twórczości graficzną ilustrację w postaci białych miejsc w zapisie utworu. W latach 20. ubiegłego wieku pod wpływem religijnego nawrócenia poeta przeredagował część dotychczasowych wierszy, zdobywając się na odwagę zastąpienia w niektórych linijkach przestrzeni pustej słowami, co

⁴ Por. Isabelle Chol, *Pierre Reverdy. Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913-1960)* (Genève: Droz, 2006), 38–40.

⁵ O różnych „działaniach performatywnych w procesie odbioru” wiersza wolnego pisze Krzysztof Skibski, „Relacyjność składniowa wersów w wierszu wolnym”, w *Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017).

⁶ Posługując się tym określeniem, teorię rytmu Henriego Meschonnicza referuje Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014), 35.

⁷ Por. Lucylla Pszczołowska, *Rym* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972), 52–58.

w jakiejś mierze pozwoliło zwerbalizować semantykę wcześniejszych przemilczeń, lecz nie usunęło bolesnych pytań, które teraz nieco chętniej znajdowały swój wyraz w sferze poetyckiego obrazowania. Podstawową reprezentacją śmierci pozostał widok zachodzącego słońca, przedstawiany jako moment, w którym podświetlona zostaje granica horyzontu. Jak pisze Collot, w utworach eksponujących ten wątek miejsce na bezkresie, gdzie zstępuje czerwona kula, „jawi się jako otchłań, w której znika światło”⁸, a „cała przestrzeń wydaje się podlegać przyciąganiu przez czeluść otwartą na horyzoncie i podrywającą się jak «wołanie wiatru» zmiatającego pejzaż”⁹.

Co istotne, okres nawrócenia nie doprowadził do zapełnienia tekstem wszystkich pustych miejsc. Nadal bowiem granica oddzielająca czerń zapisanych wyrazów od bieli pozostałej reszty strony stanowiła podstawowy artystyczny ekwiwalent niedającego się przeciąć związku pomiędzy tym, co w scenerii zachodzącego słońca przedstawia się widzom jako wciąż należące do świata materii, a gasnącą przyrodą, której wzrok już nie dostrzega, ponieważ wydaje się zawleczona za próg horyzontu, w miarę jak wydłużają się cienie mistycznej nocy.

Poeta demonstrował tę granicę w różny sposób, starając się nie przenosić układu wersów z jednego utworu do drugiego, co jednak nie zapobiegło wykształceniu się rozmaitych tendencji kompozycyjnych, wymienianych przez Collota. W ich gronie warto zwrócić uwagę na jedną, polegającą na „stopniowym przesunięciu w prawo z ostrym skróceniem ostatniego wersu”¹⁰. Jest to bowiem właśnie ten typ relacji, który połączył wersy trzeci, czwarty i piąty w cytowanej wersji francuskiej. W uzyskaniu kształtu odwróconego stożka pomogły tu Reverdiemu rozmiary wyrazu „air”, czego nie sposób osiągnąć za pomocą dość długiego w zapisie polskiego słowa „powietrze”. Niezależnie jednak od powodów, dla których tłumaczka zmieniła układ linii w tekście, pozostaje faktem, że w ślad za likwidacją pierwotnych stosunków graficznych, również semantyczna sugestia przekraczania granicy została w przekładzie zgubiona.

Jeśli można powiedzieć za Collotem, że w utworach Reverdiego „agonia słońca jest codziennym powtórzeniem śmierci ojca”¹¹, to wolno też dodać, że stanowi ona zarazem wyjściowy koncept dla znacznie bardziej uniwersalnych rozważań nad kondycją każdego w zasadzie bytu, który poeta rozpatruje w dwóch ontologicznych usytuowaniach: w istnieniu obecnym (doświadczalnym i postrzegalnym) oraz w postaci obiektu pochłoniętego przez pustkę. Świadomość tej pustki nie wynika przy tym z empiryzmu, materializmu czy nihilizmu. Odzwierciedla raczej niepokój podmiotu, który widzi, jak wszystkie rzeczy podlegają jej przyciąganiu, lecz nie potrafi zobaczyć ich dalszych losów po przekroczeniu krawędzi między jednym stanem a drugim. Byt już w swoim aktualnym funkcjonowaniu jest egzystencjalnie zasysany przez otchłań, co w pewien osobliwy sposób ją ujawnia, poetę zaś inspiruje do zapisywania sił metafizycznej dynamiki za pomocą czarnych wersów, których słowa zdają się prowadzić wzrok czytelnika w kierunku białej reszty strony.

⁸ Michel Collot, „L’horizon typographique dans les poèmes de Reverdy”, *Littérature* 46 (1982): 51.

⁹ Collot, 52.

¹⁰ Collot, 51.

¹¹ Collot.

Au bord du toit
 Un nuage danse
 Trois gouttes d'eau pendent à
 la gouttière
 Trois étoiles
 Des diamants
 Et vos yeux brillants qui regardent
 Le soleil derrière la vitre

Midi

Pierre Reverdy, *En face*¹²

Na skraju dachu
 tańczy obłok
 Na rynnie zawisły
 trzy krople
 Trzy gwiazdy
 diamenty
 I twoje błyszczące oczy które patrzą
 w słońce za szybą

Południe

Naprzeciw (przeł. Julia Hartwig)¹³

Obserwację utworu francuskiego, zacytowanego tutaj w całości, warto rozpocząć od słów „la gouttière” (rynna). Przyglądając się ich intrygującemu przesunięciu w prawo, można bowiem odnieść wrażenie, że zawierająca je linijka została celowo podczepiona pod sam koniec linijki poprzedniej, tak aby przywodziła na myśl poziomą rynnę, którą mocuje się pod ostatnią wypustką dachu. Brak precyzyjnego odwzorowania tych stosunków w przekładzie pozbawia tekst nie tylko zabawnej reprezentacji architektury opisywanej w utworze, lecz nade wszystko usuwa z niego wątek bytu zawiesłego na krawędzi apofatycznej pustki i trzymającego się materii jakąś zupełnie wątlą nicią. W wersji francuskiej za sprawą rozbicia na dwie części wyrażenia „à la gouttière” (na rynnie) przyimek „à” zastyga w oczekiwaniu na ciąg dalszy, w stanie bezpośredniej konfrontacji z bielą otwierającą się po prawej stronie wersu, dając czytelnikowi okazję do skojarzenia zwisających kropel wody – coraz bardziej nabrzmiałych od ciężenia, które zostaną za moment przyciągnięte w przestrzeń – z opisywaną w utworze kulą słońca, która także już za chwilę zacznie staczać się z południowego nieba w stronę przepaści horyzontu. Słońce widziane jest – jak powiada utwór – za szybą, która stanowi jeszcze jedno z możliwych określeń granicy, a poniżej wersu, który o tym mówi, pojawia się linijka pusta, która w tym kontekście ewokuje pytania o niewidzialną siłę, jaka z za rozmaicie pojmowanego progu przywołuje do siebie wymienione byty.

Theo Hermans zauważył, że w poetyce Reverdiego, utwór „jest kształtowany w ciągłym konceptualnym współoddziaływaniu fragmentaryzacji i spójności. Przebiega to na zasadzie interakcji między, z jednej strony, konieczną porcją semantycznej odrębności wielu względnie wyizolowanych syntagm a, z drugiej strony, percepcją całości, która tworzy jedność dzięki relacjom przylegania i w ramach której każdy składnik otrzymuje sobie właściwe miejsce”¹⁴. Z ujęciem Hermansa zdaje się korespondować interpretacja przytoczonego wyżej utworu przez Isabelle Chol. Badaczka zwraca uwagę na współwystępowanie w tekście dwóch przeciwstawnych tendencji (zapowiadanych zresztą w tytule). O ile „ostatnie wyizolowane słowo, wyeksponowane na samym środku strony, powiela cechy sugerowane przez utwór, który sam w sobie stano-

¹²Reverdy, *Œuvres complètes*, tom 1, 194. Struktura graficzna utworu tożsama z wydaniem, na którym opierała się Hartwig: Reverdy, *Plupart du temps* (Paris: Gallimard, 1969), tom 1, 201.

¹³Reverdy, *Poezje wybrane*, 123.

¹⁴Theo Hermans, *The Structure of Modernist Poetry* (London: Croom Helm, 1982), 161.

wi chwiejny punkt równowagi¹⁵, o tyle w utworze jako całości można się dopatrzeć kształtu owalnego, któremu w warstwie werbalnej odpowiada „znaczenie okrągłości sugerowane przez *goutte* [kropkę] i *soleil* [słońce]”¹⁶. Analiza napięcia wynikającego z działania antagonistycznych sił prowadzi Chol do następującego wniosku: „Pisanie przestrzeni jest więc napędzane dwoma przeciwstawnymi dążeniami: poszukiwaniem stabilności przechodzącej w symetrię oraz brakiem pełni, w sensie konkretnym i abstrakcyjnym, które spotykają się w punkcie równowagi i w tym wszystkim, co zakłada kruchość”¹⁷.

Skierujmy teraz uwagę na przekład, zadając sobie pytanie, ile z tych treści udało się przetransponować. O ile Chol miała prawo dostrzec owal w graficznym układzie linijek pierwowzoru, o tyle nie sposób dojść do podobnej obserwacji, przyglądając się wersji polskiej. Wyraz „Południe” spoczywa wprawdzie w powietrzu (tak samo, jak wisiał w próżni francuski rzeczownik „Midi”), lecz odsunięcie go od lewego marginesu o tę samą odległość, co w wypadku linijki „diamenty”, zdaje się sugerować między nimi zupełnie inny charakter uporządkowania, niż zamierzono w oryginale. Linijka „Des diamants”, przesunięta przez Reverdiego daleko w prawo, była wszak wyrazem tendencji, którą Chol nazywa „pragnieniem zdecentralizowania i rozładowania segmentów graficznych”. Sam środek tekstu francuskiego został dzięki temu opróżniony z wyrazów, a że otaczające go rzeczowniki w liczbie mnogiej dobrano starannie tak, by nazywały wielość zjawisk promieniujących blaskiem – kropki, gwiazdy, diamenty, błyszczące oczy – odbiorca, kojarząc to, co czyta, z tym, co widzi, miał prawo rozpatrywać analogię między odległością, jaką przemierza jego wzrok w poszukiwaniu liter, a nieskończonością, w stronę której ucieka opisywane w utworze światło. Przypomina się w tym miejscu opinia Collota na temat strategii operowania przez poetę bielą: „Odejść w stronę horyzontu to przyłączyć się do śmierci zachodzącego słońca. W tym kontekście wypełnienie utworu powietrzem bieli zwielokrotnia «efekty oddalenia»”¹⁸.

„Wypełnianie utworu powietrzem” było zresztą praktyką większej liczby poetów modernistycznych. Reverdy nie dysponował patentem na swoje rozwiązania i nie miał ich na wyłączność. Paul Claudel poświęcił temu zagadnieniu obszerny ustęp swojego eseju *Filozofia książki* z 1925 roku:

Biel nie jest więc dla utworu jedynie materialną koniecznością narzuconą z zewnątrz. Stanowi ona wręcz warunek jego istnienia, jego życia i jego oddychania. Wiersz to wers, który się zatrzymuje – nie dlatego, że dotarł do materialnej granicy i brakuje mu miejsca, lecz dlatego, iż jego wewnętrzny przekaz jest kompletny, a jego walor wyczerpany. Pomiędzy całością wiersza a stroną, która go zawiera (tacą, na której jest nam prezentowany, jak japońskie naczynia, które ujmują cały krajobraz w miniaturze) istnieje niejako muzyczna relacja¹⁹.

Skojarzenie bieli z powietrzem znajdujemy także w innych literaturach europejskiego modernizmu – na przykład niejednym razem w cyklu *The Cantos* Ezry Pounda:

¹⁵Chol, *Pierre Reverdy. Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, 52.

¹⁶Chol.

¹⁷Chol.

¹⁸Collot, „L’horizon typographique dans les poèmes de Reverdy”, 53.

¹⁹Paul Claudel, „La Philosophie du livre”, w *Œuvres en prose*, wyd. Jacques Petit, Charles Galpérine (Paris: Gallimard, 1965), 77.

W centrum cytowanego urywka utworu oryginalnego – tam, gdzie dokoła mówi się o róży wiatrów i o wietrze libijskim (*libeccio*) – rozpościera się poszarpany pas przestrzeni pustej, który zakłóca ciągłość tekstu i nie pomaga błakającym się oczom czytelnika w znalezieniu szybkiej odpowiedzi na pytanie, jaką kolejność lektury wyznaczono w utworze dla rozproszonych segmentów. Sosnowski, umieszczając pierwsze wystąpienie frazy „tira libeccio” w środku wersu, tak aby zachodziła na wszystkie sąsiadujące segmenty, zaprowadził między nimi linearny porządek, uspokoił lekturę i zlikwidował problem.

2.

Przytoczone do tej pory przykłady stanowią ilustrację trwałej tendencji polegającej na nie zawsze pieczołowitym stosunku tłumaczy (lub ich wydawców) do graficznej kompozycji wiersza wolnego. W niektórych sytuacjach zastosowanie się do pierwowzoru wydawało się zadaniem stosunkowo prostym, wymagało bowiem niemal mechanicznego przeniesienia odległości tekstowych z wersji angielskiej czy francuskiej do polskiej, a jednak – pomimo tej łatwości – zostało częściowo lub całkowicie poniechane. Jedną z przyczyn braku precyzji mógł stanowić stan świadomości wersologicznej samych poetów, a więc wcale nie translatorów, lecz twórców dzieł oryginalnych. Osoba dokonująca przekładu miała przecież prawo wziąć za dobrą monetę tytuł cyklu *The Cantos*, odwołujący się bezapelacyjnie do tradycji melicznych. Wolno jej też było traktować serio deklaracje Pounda na temat muzyczności, jaką miał się cechować wiersz wolny²⁵, kojarzony z tą ideą od czasu francuskich symbolistów. Już pod koniec XIX wieku muzyczność znalazła kodyfikację teoretyczną, co w znacznym stopniu zaprogramowało przyszłe poglądy na temat tego zjawiska.

Gustave Kahn, który zawsze przedstawiał się jako wynalazca francuskiego wiersza wolnego, a z pewnością był jego pierwszym teoretykiem, pisał, że „poeta mówi i pisze dla ucha, nie dla oczu”, a ów nowy wiersz charakteryzował jako „najkrótszy możliwy fragment odzwierciedlający zatrzymanie głosu i zatrzymanie sensu”: *voix i sens*, dźwięk i znaczenie, to dwa definiujące go kryteria. *Vers libre* symbolizmu konstituuje się zatem jako rytmiczna i logiczna jedność, bez przywiązywania jakiegokolwiek wagi do wymiaru wizualnego czy graficznego. Poezja symbolistyczna, napędzana silnymi aspiracjami muzycznymi, charakteryzuje się przeto wyrafinowanymi poszukiwaniami rytmicznymi i foniczno-brzmieniowymi, dzięki którym poeci mieli ambicję stworzyć prawdziwą i właściwą „słowną muzykę”²⁶.

W gronie pierwszych teoretyków wiersza wolnego można też wymienić Édouarda Dujardina, który powstanie tego zjawiska wyjaśniał następująco: „skoro fraza muzyczna wywalczyła sobie wolność dla rytmu, należy również zdobyć analogiczną wolność rytmiczną dla wiersza”²⁷. Nie chodziło przy tym o wolność w sensie swobody prowadzenia myśli. T. Navarro Tomás, hiszpański wersolog z połowy XX wieku, widział na pierwszym planie raczej to, że „w wierszu wolnym czynnik, który artystycznie porządkuje słowa w odpowiednie grupy, opiera się na

²⁵Por. Chris Beyers, *A History of Free Verse* (Fayetteville: The University of Arkansas Press, 2001), 20.

²⁶Elena Coppo, „Pour l'oreille o pour l'oeil. Il verso libero di Laforgue e Claudel”, w *Oralità e scrittura: i due volti delle parole*, red. Teresa Cancro, Chiara De Paoli, Francesco Roncen, Valeria Russo (Padova: Padova University Press, 2019), 144.

²⁷Édouard Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre* (Paris: Mercure de France, 1922), 63.

następstwie podstaw psychosemantycznych, którymi poeta, intuicyjnie lub intencjonalnie, dysponuje jako efektem wewnętrznej harmonii, kierującej nim w tworzeniu dzieła²⁸. Była to zatem wolność od metrycznych reguł, ale nie od własnych impulsów, podsuwających twórcy mentalne przymusy rytmiczne²⁹.

Zapis utworu miał tu pełnić funkcję drugorzędą. Robert Pinsky ujął jego rolę krótko: „wers to wokal, dźwięk; układ typograficzny to zapis tego dźwięku”³⁰. Zarazem jednak oczekiwania poetów wobec drukowanej formy dzieła były nader wygórowane. Wersyfikacja Paula Claudela brała za cel „odtworzenie rytmu językowego, zależnego od rytmu fizjologicznego – serca i oddechu – który z kolei jest wyrazem uniwersalnego rytmu vitalnego”³¹. Warto tu na marginesie wspomnieć, że jeszcze przed Claudelem polski teoretyk wiersza Stanisław Młeczko za idealne narzędzie do odzwierciedlania rytmów fizjologicznych uważał grecki heksametr. Jego zdaniem, współczesnym czytelnikom wystarczy poprawnie wyrecytować *Iliadę* lub *Odyseję*, by usłyszeć „uderzenia serc czterdziestu pokoleń narodu greckiego. Możemy wsłuchiwać się tu w bicie serca ludzi, żyjących przed trzema tysiącami lat”³². Bolesław Leśmian, który w swoich esejach teoretycznych umieścił często cytowane zdanie, że „wszelkiemu procesowi istnienia towarzyszy ruch rytmiczny”³³, w praktyce literackiej meandry tego ruchu starał się odciskać w sztywnej strukturze sylabizmu i sylabotonizmu. Twórcy wiersza wolnego mieli w zasadzie cel podobny. Oni również chcieli podporządkować wersyfikację „czystej ekspresji osobistego rytmu”³⁴, ale zarazem swoje utwory woleli „komponować w sekwencji frazy muzycznej, a nie w sekwencji metronomu”³⁵. „Wygląd, jaki wiersz przyjmuje na stronie”, miał „za zadanie uczynić ten rytm widocznym”³⁶. W ten sposób narodził się pogląd, że „w wierszu wolnym graficzna kompozycja utworu stanowi coś w rodzaju partytury muzycznej, która pozwala zorientować się w obowiązujących miarach i dzięki temu dostrzec wartości rytmiczne”³⁷.

²⁸T. Navarro Tomás, *Métrica española, Reseña histórica y descriptiva* (Madrid: Guadarrama, 1956), 454.

²⁹Stoją za tym poglądem liczne wypowiedzi poetów referujących doświadczenie bycia owładniętym przez narzucające się im wewnętrznie rytmy. Część opinii (Paula Claudela, Paula Valéry’ego, Juliana Przybosia, Czesława Miłosza) cytuje Joanna Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak) (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010), 22, 39–40, 131, 208–209. Niektóre z tych wypowiedzi wiążą się z przekonaniem, że wiersz wolny — z punktu widzenia autora — ma swoje przedtekstowe stadium istnienia, które być może zostało nazwane w tytule utworu Urszuli Kozioł, „Przedwiersze” w *Stany nieoczywistości* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999), 90. Stadium to doświadczane jest nierzadko w sferze raczej wewnętrznego dotyku niż słuchu, co w poezji Krystyny Miłobędzkiej bywa porównywane z odczuwaniem embriou w łonie matki. Por. Sadowski, „«Potyczka we wsi Wiersze», czyli wersyfikacja jako temat poezji najnowszej”, w *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, red. Agnieszka Waligóra (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021), 55–57. Na temat somatycznego podłoża wersyfikacji por. też. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej, passim*.

³⁰Robert Pinsky, *The Sounds of Poetry. A Brief Guide* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998), 109.

³¹Coppo, „Pour l’oreille o pour l’oeil. Il verso libero di Laforgue e Claudel”, 153. Por. Joanna Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak), 21–22.

³²Stanisław Młeczko, *Serce a heksametr, czyli geneza metryki poetyckiej w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególnie polskiego* (Warszawa: Wende, 1901), 44. Por. omówienie koncepcji w pracach: Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak), 111–113; Sadowski, „Psychofizjologia rytmu Stanisława Młeczki”, w *Sensualność w kulturze polskiej*, publikacja 14 marca 2012, <http://sensualnosc.bn.org.pl> (dostęp 24 czerwca 2021); Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, 24–26.

³³Bolesław Leśmian, *Szkice literackie* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959), 84.

³⁴Victoria Utrera Torremocha, „Tipografía y verso libre”, *Rhythmica* 2, nr 2 (2004): 257.

³⁵Charles O. Hartman, *Free Verse: An Essay on Prosody* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 130.

³⁶Coppo, „Pour l’oreille o pour l’oeil. Il verso libero di Laforgue e Claudel”, 148.

³⁷Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana* (Bologna: Il Mulino, 2011), 16.

Służebna rola przydzielona zapisowi okazała się jednak z dwóch powodów problematyczna. Po pierwsze z tego względu, na który zwrócił uwagę Michaił Gasparow: „Rzecz w tym, że w ten sposób unicestwia się granica między tworzeniem a wygłaszaniem wierszy, wiersz wtapia się w deklamację, stając się wyłącznie jednym z jej elementów”³⁸. Po drugie dlatego, iż odrzucenie metrum wiązało się przecież z poczuciem jego nieadekwatności w stosunku do artystycznych tęsknot wobec utworu. Wiersz wolny miał uzewnętrzniać rytmy niewypowiadalne w wersyfikacji regularnej, tłumione przez jej metryczne ujednolicenia³⁹. W związku z tym, szczególnie w okresie wpływów Marinettiego i Apollinaire’a, poeci dążący do przekazania czytelnikowi melodycznych fluktuacji mowy i jej falującej amplitudy stawali na rzesach, by w jakiś sposób zakłócić typografię, wydusić z niej, wyszarpać zdolność do emanowania takim brzmieniem, jakiego „życzył sobie poeta”⁴⁰. W wywieraniu presji na odbiorcę z pomocą spieszyła teoria literatury. W eseju powstałym w 1945 roku Kazimierz Wyka pisał:

Graficzny wygląd całości jest czymś na podobieństwo muzycznej notacji, wskazującej wymagane przez poetę sensy logiczne i spadki głosu. I dlatego właśnie nie jesteśmy w prozie, ponieważ wyglądem notacji rządzi swoista, celowa dyrektywa twórcza. Dyrektywę tę trzeba odkryć, trzeba się jej doczytać, ażeby wiedzieć, jakie napięcie rytmiczne kieruje układem⁴¹.

Dwukrotne użycie w tym cytacie wyrazu „dyrektywa” (który powraca zresztą w dalszej części wywo-
du) oraz dwukrotne również powtórzenie „trzeba” współtworzy coś w rodzaju operacji ratunkowej, przeprowadzanej w poczuciu, że to wszystko, do czego nie zdołała nakłonić odbiorcy poezja, musi być wyegzekwowane przez teorię. Samo ryzyko, że układ graficzny może wywołać w lekturze inne skojarzenia dźwiękowe niż te zamierzone przez poetę, badacz literatury czuje się tu w obowiązku wyprzedzić swoim upomnieniem, czyniąc wersologię ostatnim przyczółkiem poetyki normatywnej, wydającej wszelako swoje nakazy nie autorom, lecz czytelnikom. Paradoksalnie jednak, sugerowanie różnicy między tym, co publiczność faktycznie przeczytała, a tym, czego winna się była „doczytać”, w coraz większym stopniu eksponowało problem zapisu. W celu drożnej komunikacji z odbiorcą, mającej w zamierzeniu transferować do jego wyobraźni zniuansowaną, idiomatyczną „muzykę poezji”, „odrębną dla każdego utworu”⁴², moderniści zamknęli się bowiem mimowolnie w dość sztywnej konwencji (mniej znormalizowanej niż metrum, nadal jednak schematycznej), jaką określała technologia druku, a jeszcze ściślej – maszyna do pisania. Na nieprzypadkową koincydencję tego nowego wynalazku z momentem popularyzacji wiersza wolnego zwraca uwagę Richard Andrews:

pojawienie się maszyny do pisania pod koniec XIX wieku dało poetom okazję do układania słów na stronie w partyturę z bliższym podobieństwem do muzycznych zasad komponowania, a przede także wyrażać i odzwierciedlać rytmy inne od konwencjonalnych, regularnych rytmów, które wcześniej dominowały w poezji. Maszyna do pisania pozwalała dokładnie odmierzać odstępy między literami, słowami i linijkami, sugerując dokładniej czas trwania kompozycji i recytacji⁴³.

³⁸Михаил Леонович Гаспаров, *Очерк истории европейского стиха* (Москва: Фортуна, 2003), 232.

³⁹Por. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, 32–34.

⁴⁰Julian Przyboś, *Linia i gwar. Szkice* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959), tom 2, 261.

⁴¹Kazimierz Wyka, „Wola wymiernego kształtu”, w *Rzecz wyobraźni* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977), 233.

⁴²T.S. Eliot, „Muzyka poezji”, w *Szkice krytyczne*, przeł. Maria Niemojowska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972), 49.

⁴³Richard Andrews, *A Prosody of Free Verse: Explorations in Rhythm* (New York: Routledge, 2017), 25. Wyróżnienie oryginalne.

Do poetów, którzy za pomocą zwiększonych spacji między wyrazami chcieli podpowiadać oczekiwane miary deklamowania, należał między innymi Pound⁴⁴. Jeśli tak się rzeczy mają, wówczas zadanie tłumacza polega nie tyle na dokładnym skopiowaniu układu graficznego, ile na wymuszeniu tej samej sugestii recytacyjnej w odbiorze. W polskiej wersologii czynnikiem dodatkowo konserwującym pogląd o służebnej roli zapisu było silne dziedzictwo tradycji romantycznej, podkreślającej kluczową rolę głosu poety⁴⁵. Z tego powodu stosunkowo późno zdano sobie sprawę, że wbrew nadziejom na utrwalenie melodycznej niepowtarzalności wiersza wolnego, jedynym wersyfikacyjnym zjawiskiem, jakie maszyna do pisania pozwala skutecznie przekazać czytelnikowi, jest układ tekstu na stronie. O ile więc za granicą pierwsza próba opisu wiersza wolnego jako poezji dla oka ukazała się w roku 1980⁴⁶, o tyle w Polsce podobne prace zaczęły się pojawiać dopiero na przełomie XX i XXI wieku⁴⁷ – w momencie, gdy maszyna do pisania odchodziła już do przeszłości.

3.

Zadajmy jednak pytanie, czy przekład wiersza wolnego, pojmowanego nie jako tekst muzyczny czy melodyczny, lecz jako tekst graficzny, wymaga z zasady ścisłego odwzorowania wyglądu oryginału.

Zanim padnie odpowiedź, zwróćmy uwagę na ciekawą rzecz. Niezależnie od tego, że nie da się zaprząć zapisu do spełniania funkcji fonografu, rejestrującego idiomatyczną melodię zamierzoną przez poetę, to sam fakt incydentalności struktury – nie akustycznej jednak, lecz wizualnej – zostaje w tekście graficznym osiągnięty. W przestrzeni druku udaje się więc uzyskać podobny skutek do tego, który w sferze językowej scharakteryzował przed laty Edward Balcerzan, opisując sytuację komunikacyjną w poezji Juliana Przybosa:

Chodzi o to, aby znaki języka, wyrwane mowie potocznej, „osaczyć sobą”, „skazać na siebie”: zamknąć w tak „urządzonej” sieci współodniesień, w takim, jak mówi Przybós, „polikondensacie językowym”, aby każdy składnik tekstu okazał się elementem niewymiennym. Znakiem nie do zastąpienia. Właśnie niewymiennosc słów stanowi ową gwarancję upragnionej niepowtarzalności modelu. Powtórzyć dany model komunikacyjny znaczyłoby: przepisać „słowo w słowo” cały tekst danego wiersza. A to już nie jest naśladownictwo. To już jest ordynarny, „kryminalny” plagiat⁴⁸.

W tekście graficznym ów model angażuje nie tyle śpiewaka i słuchacza, ile dwóch partnerów komunikacji, których spojrzenia zatrzymały się na tej samej stronie książki. Autor i czytelnik mogli się nigdy nie spotkać i mogli nie mieć nawet szansy przejść obok siebie, bo jeden tworzył,

⁴⁴Por. Beyers, *A History of Free Verse*, 31.

⁴⁵Nie bez znaczenia jest również to, że podwaliny pod polską wersologię kładli wychowawcy romantyków: Józef Elsner (nauczyciel Fryderyka Chopina) i Józef Franciszek Królikowski. Żywność ich myśli w XX wieku przedłużyły, niezależnie od werwy polemicznej, rozważania najwybitniejszej polskiej badaczki wiersza — Marii Dłuskiej, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), tom 1, 299–306.

⁴⁶Por. Otto Lorenz, *Poesie fürs Auge*, w Hans-Jost Frey, Otto Lorenz, *Kritik des freien Verses* (Heidelberg: Lambert Schneider 1980).

⁴⁷Por. Artur Grabowski, „Czemuż to wiersze pisze się wierszem?”, *Pamiętnik Literacki* 86, nr 3 (1995); Sadowski, *Tekst graficzny Białoszewskiego* (Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 1999), *passim*.

⁴⁸Edward Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1972), 191. Wyróżnienia oryginalne.

dajmy na to, stulecie temu, a drugi żyje dzisiaj, a jednak łączy ich percepcja jednej przestrzeni, składając się niejako na wspólne wydarzenie, na które przychodzą z dwóch różnych czasów. Jak każde wydarzenie literackie, struktura tej przestrzeni, przepisana do innego utworu, byłaby elementem plagiatu. Sprawy przybierają jednak odmienny obrót w momencie translacji. Precyzyjne przeniesienie konstrukcji tekstu graficznego do przekładu nie jest procederem kryminalnym. Stanowi wysłane obcojęzycznemu czytelnikowi zaproszenie na to samo wydarzenie, w ramach którego dany wiersz wolny obejmowany jest wzrokiem i poety, i tłumacza.

Translacja linijek tekstu graficznego nie musi zatem przebiegać etapami (najpierw autor oferuje jakąś formę czytelnikowi, by ten w kolejnym kroku stworzył drugą formę, będącą przekładem adresowanym do cudzoziemca), lecz w warstwie wersyfikacyjnej wszystko może się rozegrać w ramach jednego układu komunikacyjnego. Do spotkania dwóch podmiotów dosiada się po prostu ktoś trzeci: odbiorca przekładu. Wiersz wolny w przysługujących mu obszarach władzy budzi tym samym nadzieje na ziszczenie się snów o sytuacji sprzed wieży Babel. O ile tłumaczenie wiersza numerycznego zaczyna się częstokroć od znalezienia w drugim języku semantycznego czy funkcjonalnego ekwiwalentu (np. polski 13-zgłoskowiec uznaje się zwykle za równoważny francuskiemu aleksandrynowi), o tyle tekst graficzny nie wymaga odpowiednika. W literaturach cywilizacji europejskiej stał się po prostu ważną częścią międzynarodowego języka poetyckiego i nie trzeba go przeprowadzać przez granicę, zatrudniając fachowych translatorów.

Powróćmy jednak do wcześniejszego pytania i zadajmy je w nieco inny sposób: czy każde odstępstwo tłumacza od wyjściowej kompozycji tekstu graficznego należy uznać za wersyfikacyjny błąd – tak jak pominięcie sylaby wymaganej przez metrum było zgrzytem (zamierzonym lub przypadkowym) w wierszu sylabotonicznym?

Trzeba niestety skonstatować, że do takich błędów dochodzi dość często, a dzieje się tak z różnych powodów: niejednokrotnie – z winy samych tłumaczy, nierzadko – na skutek oględnego stosunku wydawców do niuansów typograficznych, a w jakiejś mierze także za sprawą wersologów, którzy tolerują w dydaktyce szkolnej i akademickiej mocno ugruntowane, lecz nieadekwatne koncepcje wiersza wolnego. Tym niemniej podana tu odpowiedź na pewno nie dotyczy wszystkich przypadków, a być może nie wyjaśnia nawet połowy graficznych różnic między podstawą a przekładem. Można bowiem wskazać co najmniej trzy okoliczności, które tę relację nader komplikują.

Po pierwsze, jeśli chodzi o przekaz wersyfikacji, międzynarodowa czytelność wiersza wolnego czyni tłumacza nadmiarowym uczestnikiem układu komunikacyjnego. W tekście graficznym przestrzeń objęta spojrzeniem na dzieło tworzy bowiem warunki do bezpośredniego porozumienia między poetą i zagranicznym odbiorcą, nawet jeżeli ten drugi nie rozumie słów utworu w obcym dla siebie języku. Spełnienie marzeń o doskonale przezroczystym przekładzie okazuje się uśmiercać tłumacza, dla którego jedynym sposobem na odzyskanie podmiotowości jest uczynić rysę na tym idealnym obrazie.

Po drugie, należy pamiętać, że w obrębie norm typograficznych, będących dla wiersza wolnego materiałem, nie obowiązuje w świecie alfabetu łacińskiego czy cyrylicy pełna jednorodność. Na przykład emfaza, którą w książkach polskich oznacza się tradycyjnie drukiem rozstrzelonym, w publikacjach angielskich jest przeważnie sygnalizowana kursywą. Tłumacz, zastając któreś z tych oznaczeń w dziele, staje przed decyzją, co przełożyć: wygląd danej formy czy zawarty w niej przekaz.

Tą zaś drogą dochodzimy do przyczyny trzeciej. Tak jak w poezji tradycyjnej nie ma czegoś takiego, jak czysta, samodzielna wersyfikacja, ponieważ wiersz numeryczny stanowi z zasady brzmieniową organizację jakiejś wypowiedzi językowej (lub przynajmniej opartej na glosolaliach, neologizmach czy onomatopejach), tak też teksty graficzne pozbawione słów, operujące wyłącznie znakami interpunkcyjnymi – choć istnieją – należą do zdecydowanej mniejszości. Utwór pisany wierszem wolnym prawie zawsze prezentuje zatem rezultat współpracy wyglądu i przekazu, przy czym nie jest to wyłącznie relacja: wygląd druku *contra* przekaz werbalny; jest to w istocie zależność kilkupiętrowa, uwzględniająca nadto w przekazie werbalnym jego różnorodną formę (gatunkową, składniową, fonetyczną), a w wyglądzie druku – ewokowane przezeń treści semantyczne. Wreszcie składnia danego języka nie zawsze musi pozwalać na graficzną segmentację w takich miejscach, które są akceptowalne w innym języku. I właśnie złożony charakter tych współdniesień może odpowiadać za lwią część sytuacji, w których tłumacz świadomie i celowo decyduje się odstąpić od wyglądu oryginału.

Sytuację taką przeanalizujemy, biorąc pod uwagę dwa konkurencyjne rozwiązania, przyjęte przez Sosnowskiego i Niemojowskiego w przekładzie króciutkiego fragmentu z I pieśni *The Cantos*.

“ Stand from the fosse, leave me my bloody bever

“ For soothsay. ”

And I stepped back,

I⁴⁹

Odstąp od tego dołu, daj mi mój krwawy trunek,

Bym wieszczyl.”

I odstąpiłem,

(przeł. Andrzej Sosnowski)⁵⁰

Odstąp od fosy, pozwól mi napić się krwi,

A przepowiem.”

Odszedłem tedy,

(przeł. Jerzy Niemojowski)⁵¹

U Sosnowskiego przekład wersyfikacji jest wierny: w pierwszych w dwóch liniijkach widać poszukiwanie tej samej liczby wyrazów co u Pounda, mających na dodatek podobną liczbę sylab; liniijka trzecia zachodzi zaś na drugą w analogiczny graficznie sposób. Precyzyjne wydają się również leksykalne odpowiedniki słów użytych w liniijce trzeciej: „I” oznacza z grubsza to samo co „And”, „odstąpiłem” jest zaś faktycznie najbliższym możliwym odzwierciedleniem angielskiego „I stepped back”. Oprócz tego, że komunikuje podstawowe dla tej frazy znaczenie wycofywania się w powściągliwość, to etymologicznie łączy się z leksemem „stopa”, wskazując na niewielką odległość tego ruchu (o stopę właśnie), tak jak w angielskiej podstawie słowo „stepped” sugeruje pojedynczy krok czyniony stopą.

⁴⁹Pound, *The Cantos* (1993), 4. Skład tożsamy z wydaniem: Pound, *The Cantos* (1975), 4. Struktura cytowanych liniijek analogiczna jak w publikacji: Pound, *A Draft of XVI Cantos*, 6. "Canto IV" and "Canto I" by Ezra Pound, from THE CANTOS OF EZRA POUND, copyright ©1934 by Ezra Pound. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.

⁵⁰Pound, *Pieśni*, 7.

⁵¹Pound, *Poezje*, 158.

Niemojowski nie był tak skrupulatny, lecz to nie oznacza jeszcze gorszego przekładu. Wprawdzie w przyjętej przez niego wersji w samej linijce trzeciej można wskazać co najmniej kilka różnic z oryginałem: ekwiwalent „And” w postaci wyrazu „tedy” nie rozpoczyna frazy, lecz ją kończy, zaś słowo „Odszedłem”, choć odpowiada niewątpliwie drugiemu ze znaczeń angielskiego „I stepped back”, zgubiło szereg innych elementów pierwowzoru – etymologiczne odniesienie do kroku, semantykę niewielkiej odległości (odejście stanowi raczej całą sekwencję kroków), a także sens powściągnięcia uczuć. Również minimalne wcięcie przed linijką nie oddaje wystarczająco dobrze stosunków przestrzennych rysujących się w utworze Pounda. Można rzec: trudno popełnić w tak krótkim wersie więcej niedokładności. Paradoksalnie jednak cała ta seria różnic składa się na spójną, choć nieoczywistą i nie od razu dostrzegalną, wiązkę ekwiwalencji z pierwowzorem.

Zacznijmy od tego, że ów minimalny odstęp graficzny przed linijką trzecią służy odzyskaniu w sferze wizualnej, nieobecnego werbalnie, sensu niewielkiego kroku. Słowo „Odszedłem” z kolei – niejako odwrotnie: werbalizuje odległość, komunikowaną w wersji oryginalnej przestrzenią pustą. Gdzie natomiast zaszył się odpowiednik angielskiego wyrazu „back”? Może jest nim inwersja, przesuująca „tedy” na koniec linijki? Składając ponownie w całość wszystkie decyzje Niemojowskiego, można dojść do wniosku, że tłumacz nie tylko transponuje tekst z języka angielskiego do polszczyzny, lecz przekłada nadto słowa na obrazy i obrazy na słowa, pracując na rzecz powiązania tego, co Sosnowski raczej izolował i przeciwstawiał (podczas gdy „odstąpiłem” sugerowało ruch niewielki, wcięcie przed linijką zdawało się wyrażać coś zupełnie odwrotnego).

Podobną decyzję krzyżowego tłumaczenia podjęła Julia Hartwig w odniesieniu do niektórych elementów utworu Reverdiego *Réclame* (*Reklama*):

Hangar monté	Gotowy hangar
la porte ouverte	drzwi otwarte na oścież
Le ciel	Niebo
En haut deux mains se sont offertes	Dwie dłonie uściśniły się na wysokości
Les yeux levés	Podniosły się oczy
Une voix monte	Głos biegnie w przestrzeń
Les toits se sont mis à trembler	Dachy ogarnia drżenie
Le vent lance des feuilles mortes	Zeschłe liście lecą na wietrze
Et les nuages retardés	I spóźnione chmury
Marchent vers l'autre bout du monde	Suną na inny koniec świata

Pierre Reverdy, *Réclame*⁵²

Reklama (przeł. Julia Hartwig)⁵³

⁵²Reverdy, *Œuvres complètes*, tom 1, 159. Struktura graficzna utworu tożsama z wydaniem, na którym opierała się Hartwig: Reverdy, *Plupart du temps*, tom 1, 165.

⁵³Reverdy, *Poezje wybrane*, 115.

Wersja przyjęta przez Hartwig cechuje się mniejszym stopniem graficznego radykalizmu niż pierwowzór. Jeśli u Reverdiego linijka druga i szósta zdają się uciekać spod wersów poprzedzających, w tłumaczeniu zostają pod nie stabilnie podczone. W zamian za to zdania przekładu przekazują nieco więcej treści niż tekst francuski: w oryginale drzwi są po prostu otwarte, w translacji – „otwarte na oścież”; tam głos się zwyczajnie wznosi, tu „biegnie w przestrzeń”. Różnice wydają się więc niebagatelne, choć są zarazem logicznie powiązane. Ruchu otwierającego rzeczywistość „na oścież”, „w przestrzeń” Reverdy nie musiał nazywać, skoro wyraził go za pomocą wersyfikacji. Ponieważ jednak tłumaczka zrezygnowała z kopiowania układu graficznego, stara się wydobyć ten przekaz na poziom leksykalny, powtarzając tym samym inną decyzję francuskiego poety, który – jak już zostało powiedziane – również we wcześniejszym okresie życia przeredagował swoje utwory, wypełniając niektóre białe miejsca tekstem.

4.

Przedstawione w niniejszym artykule analizy – siłą rzeczy ograniczone do kilku przykładów – zdają się uprawniać do pewnych uogólnień. Europejski tekst graficzny nie musi być opisywany jako pojęcie zbiór obejmujące wiele narodowych wersyfikacji, jak to ma miejsce w wypadku wiersza numerycznego, lecz można go traktować jako wspólne zjawisko kręgu kulturowego związanego z europejskimi językami zaniesionymi na różne kontynenty. Na miano *lingua franca* zasługuje on nie tyle z powodu swobody, z jaką rozprzestrzenia się współczesna literatura, i nie dlatego, że łatwiej dziś odbiorcy o dostęp do danych, jak należy wymawiać takie czy inne zdanie w języku obcym. Tekst graficzny jest składową międzynarodowego języka poetyckiego, ponieważ czytelnikom w różnych krajach jest tak samo dostępny wizualnie. Nie oznacza to jednak, że wersologię przestają interesować przekłady. To w nich bowiem ujawnia się różnica między faktyczną strukturą wersyfikacji a tym, czym miały być wiersze wolne w świetle poetyckich projektów lub czym jawiły się tłumaczom (i wersologom) uwiedzionym przez te wizje. Przekłady stawiają też w nowej roli tłumacza, który nie musi tekstu graficznego w żaden sposób uprzystępnić (czasami wręcz nie powinien) – wystarczy, że najzwyczajniej udostępni czytelnikom jego pierwotną postać. Jeżeli jednak zdecyduje się poddać operacjom translatorskim również wersyfikację, wówczas będzie to przekład nie tylko z jednego języka na drugi, lecz także z obrazu na obraz, z języka na obraz lub z obrazu na język.

Bibliografia

- Andrews, Richard. *A Prosody of Free Verse: Explorations in Rhythm*. New York: Routledge, 2017.
- Balcerzan, Edward. *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1972.
- Beltrami, Pietro G. *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino, 2011.
- Beyers, Chris. *A History of Free Verse*. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 2001.
- Chol, Isabelle. *Pierre Reverdy. Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*. Genève: Droz, 2006.
- Claudé, Paul. *Œuvres en prose*. Wydane przez Jacques Petit, Charles Galpérine. Paris: Gallimard, 1965.
- Collot, Michel. „L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy”, *Littérature* 46 (1982): 41–58.
- Coppo, Elena. „Pour l'oreille o pour l'oeil. Il verso libero di Laforgue e Claudé”. W *Oralità e scrittura: i due volti delle parole*, zredagowane przez Teresa Cancro, Chiara De Paoli, Francesco Roncen, Valeria Russo. Padova: Padova University Press, 2019, 143–53.
- Dembińska-Pawełec, Joanna. „Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Dłuska, Maria. *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, tom 1.
- Dujardin, Édouard. *Les premiers poètes du vers libre*. Paris: Mercure de France, 1922.
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Eliot, T.S. *Szkice krytyczne*. Przetłumaczone przez Maria Niemojowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Grabowski, Artur. „Czemuż to wiersze pisze się wierszem?”, *Pamiętnik Literacki* 86 (1995), nr 3: 69–81.
- Hartman, Charles O. *Free Verse: An Essay on Prosody*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Hermans, Theo. *The Structure of Modernist Poetry*. London: Croom Helm, 1982.
- Leśmian, Bolesław. *Szkice literackie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.
- Lorenz, Otto. *Poesie fürs Auge*. W Hans-Jost Frey, Otto Lorenz, *Kritik des freien Verses*, 83–124. Heidelberg: Lambert Schneider, 1980.
- Młeczko, Stanisław. *Serce a heksametr, czyli geneza metryki poetyckiej w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególnie polskiego*. Warszawa: Wende, 1901.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española, Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama, 1956.
- Pinsky, Robert. *The Sounds of Poetry. A Brief Guide*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- Pound, Ezra. *The Cantos*. London: Faber & Faber: 1975.
- . *The Cantos*. New York: New Directions, 1993.
- . *A Draft of XVI Cantos*. Paris: Three Mountains, 1925.
- . *Pieśni*. Wybrane przez Andrzej Sosnowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996.
- . *The Pisan Cantos*. London: Faber & Faber, 1949.
- . *Poezje*. Przetłumaczone przez Jerzy Niemojowski. Warszawa: Wojciech Pogonowski, 1993.
- Przyboś, Julian. *Linia i gwar. Szkice*. Tom 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959.
- Pszczółowska, Lucylla. *Rym*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.

- Reverdy, Pierre. *Main d'œuvre: poèmes 1913–1949*. Paris: Mercure de France, 1949.
- . *Œuvres complètes*. Zredagowane przez Étienne-Alain Hubert. Tom 1–2. Paris: Flammarion, 2010.
- . *Plupart du temps*. Tom 1. Paris: Gallimard, 1969.
- . *Poezje wybrane*. Przetłumaczone przez Julia Hartwig. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Sadowski, Witold. „«Potyczka we wsi Wiersze», czyli wersyfikacja jako temat poezji najnowszej”. W *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, zredagowane przez Agnieszka Waligóra, 45–59. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021.
- . „Psychofizjologia rytmu Stanisława Mleczki”. Opublikowane 14 marca 2012. *Sensualność w kulturze polskiej*. Dostęp 24 czerwca 2021, <http://sensualnosc.bn.org.pl>.
- . *Tekst graficzny Białoszewskiego*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 1999.
- . *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków: Universitas, 2004.
- Skibski, Krzysztof. *Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.
- Utrera Torremocha, Victoria. “Tipografía y verso libre”. *Rhythmica* 2, nr 2 (2004): 251–73.
- Wyka, Kazimierz. „Wola wymiernego kształtu”. W *Rzecz wyobraźni*, 223–240. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Гаспаров, Михаил Леонович. *Очерк истории европейского стиха*. Москва: ФОРТУНА, 2003.

SŁOWA KLUCZOWE:

tekst graficzny

wiersz wolny

nieporozumienie

Ezra Pound

ABSTRAKT:

Wiersz wolny jest rozumiany w artykule jako tekst graficzny, czyli jako technika operująca układem znaków pisma na stronie. Na materiale poezji Reverdiego i Pounda analizowany jest problem tłumaczenia tak pojmowanej wersyfikacji na języki obce. Zostaje postawiona teza, że za nieporozumienia wynikające z rozbieżności między strukturą oryginalną i przyjętą w przekładzie odpowiadają silne utrwalone w kulturze przeświadczenia o melodycznej formie wiersza wolnego. Zarazem rozważania nad specyficzną pozycją tłumacza tekstu graficznego prowadzą do ustalenia powodów, dla których niekiedy decyduje się on werbalizować semantykę wersyfikacji, a słowa oryginału tłumaczyć za pomocą układu graficznego.

poezja wizualna

PIERRE REVERDY

PRZEKŁAD

w e r s y f i k a c j a

NOTA O AUTORZE:

Witold Sadowski – ur. 1974, profesor, wykładowca na Uniwersytecie Warszawskim, literaturoznawca, autor publikacji na temat historii i teorii wiersza, związków między literaturą a sztukami plastycznymi, form religijnych w poezji europejskiej, twórczości poetów polskich (współczesnych i dawniejszych) oraz genologii. Opublikował między innymi książki: *Tekst graficzny Białoszewskiego* (1999), *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (2004), *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku* (2011), *Europejski wiersz litanijny. W innej czasoprzestrzeni* (2018). Monografie z 2011 i 2018 roku zawierają między innymi analizę litanii jako odmiany wiersza numerycznego operującej układem syntagm i zestrojów akcentowych. Książki z 1999 i 2004 roku proponują natomiast teorię wiersza wolnego biorącą pod uwagę jego formę graficzną.