

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

Kategorie czasu i aspektu jako środek nadawania pierwszoplanowości w liryce – analiza oryginału i przekładów wiersza Osipa Mandelsztama *Wiatr otuchę w nas tchnął...*

Josif Brodski w eseju poświęconym twórczości Osipa Mandelsztama (*Syn cywilizacji*) zauważa, iż w liryce tego poety ważna jest nie tylko tematyka, ale i sama obecność czasu [Brodsky, 1986: 124]. Naszym celem będzie wskazanie, jak gramatyczne kategorie czasu i aspektu mogą, oprócz funkcji referencyjnej (polegającej na określaniu lokalizacji i charakteru przebiegu wydarzenia w czasie), pełnić w wierszu także funkcję wysuwania pewnych informacji na pierwszy plan wypowiedzi. Analiza utworu Mandelsztama „Ветер нам утешенье принес...” („Wiatr otuchę w nas tchnął...”)¹ oraz jego przekładów na język polski i angielski pozwoli wykazać, że zakres uwzględnienia gramatycznej struktury oryginału może stanowić kryterium oceny tłumaczenia pod kątem jego adekwatności komunikacyjnej i stylistycznej².

Pojęcia pierwszego planu i tła (ang. *foreground* i *background*) najdokładniejszego rozpatrzenia doczekały się w odniesieniu do tekstów narracyjnych [m.in.: Weinrich, 1971; Hopper, 1979; Hopper, Thompson, 1980; Dry, 1983; Reinhart, 1984; Chvany, 1984, 1985; Fleischman, 1990]. Z tego względu w pierwszej części artykułu przedstawimy założenia na temat kotwiczenia informacji (ang. *grounding*) właśnie w narracji. W drugiej części, odwołując się do rozważań badaczki poezji lirycznej Tamary Silman, pokażemy możliwości wykorzystania

¹ Polski tytuł wiersza podajemy zgodnie z przekładem A. Pomorskiego.

² Tym samym kontynuujemy tradycję przerzucania mostu „nad przepaścią, która tradycyjnie dzieli *literaturę* od *językoznawstwa*”, o której pisała na łamach *Między Oryginałem a Przekładem* prof. E. Tabakowska [Tabakowska, 1997].

w analizie wiersza wniosków dotyczących struktury tekstów narracyjnych. Następnie przejdziemy do omówienia wiersza Osipa Mandelsztama oraz przekładów tego utworu na język polski i angielski. Szczególną uwagę zwrócimy na to, w jaki sposób poszczególne informacje w danym wierszu mogą zostać wyodrębnione lub usunięte na dalszy plan za pośrednictwem gramatycznych kategorii czasu i aspektu czasowników.

W dowolnym rodzaju komunikatu pewne jego części są postrzegane jako ważniejsze od innych. Oglądając obraz czy słuchając muzyki, w naturalny sposób skupiamy uwagę na wybranych elementach, np. na pewnych przedstawionych na płótnie obiektach lub na brzmieniu konkretnego instrumentu muzycznego. Jeśli zaś chodzi o teksty narracyjne, to można stwierdzić za Paulem Hopperem i Sandrą Thompson, że „[t]a ich część, która nie ma bezpośredniego odniesienia do najważniejszych komunikacyjnych celów nadawcy, a tylko je wspomaga, czyni bardziej zrozumiałymi lub je komentuje, składa się na tło. Materiał, który dostarcza najważniejszych informacji, stanowi pierwszy plan” [Hopper, Thompson, 1980: 280 – tłum. J.P.]. W prototypowej narracji za najistotniejsze uznaje się zdania, które referują następujące po sobie wydarzenia, dając odpowiedź na pytanie: „co się stało potem?” [Labov, Waletzky, 1967]. Studiując opowieści ludzi o różnych sytuacjach z ich życia, Hopper i Thompson [Hopper, 1979; Hopper, Thompson, 1980] zaobserwowali, że najważniejsze wydarzenia, z których składa się fabuła narracji, mają najczęściej charakter „dynamiczny, momentalny i dokonany”. Informacja tworząca kontekst (tło) jest natomiast zazwyczaj opisowa: odnosi się do stanów fizycznych lub duchowych oraz do procesów niedokonanych. W językach, w których można wyróżnić aspekt dokonany i niedokonany, pierwszoplanowa linia wydarzeń jest w głównej mierze wyrażana za pośrednictwem czasowników dokonanych, a komentarze (tło) – za pośrednictwem czasowników niedokonanych³. Takie spostrzeżenie można zilustrować jednym z kilkunastu przykładów, które znajdują się w artykule Williama Labova i Joshuy

³ W swojej pracy Hopper i Thompson [1980] wyróżniają dziesięć najbardziej typowych środków językowych, które w różnych językach najczęściej nacechowują pierwszy plan i tło, pozwalając rozróżnić te dwa poziomy kotwiczenia informacji. Do najważniejszych środków zaliczają właśnie aspekt czasownika, a także m.in. przechodność (ang. *transitivity*), modalność (asertoryczna/hipotetyczna), twierdzący/przeczący charakter zdania.

Waletzky'ego *Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience* [1967] i z których korzystali także Hopper i Thompson [1980: 281]. Informacja należąca do pierwszego planu została zaznaczona kursywą:

This was just a few days after my father had died, and we were sitting in the garden... *He sort of ran out in the yard* – this way out on Convey Island – and *he started to talk about it*. And my mother had just sat down to have a cup of coffee. *And I told him to cut it out*. Course kids, you know – he don't hafta listen to me. So that's when *I grabbed him by the arm and twisted it up behind him*. When *I let go his arm*, there was a knife on the table, *he just picked it up and let me have it*. And *I started to bleed like a pig*.

To było kilka dni po tym, jak zmarł mój ojciec, siedzieliśmy w ogrodzie... *I on wbiegł na podwórkę* – tam jest przejście na wyspę Convey – i *zaczął o tym mówić*. A moja matka dopiero co przysiadła wypić kawę. *Powiedziałem mu, żeby się zamknął*. On oczywiście, wiecie, nawet nie miał zamiaru mnie słuchać. Wtedy właśnie *złapałem go za rękę i wykręciłem mu ją za plecy*. A kiedy *puściłem jego ramię*, tam był nóż na stole, *on go po prostu złapał i wbił we mnie*. I *zaczęłem krwawić jak prosię* (tłum. – J.P.).

Wnioski z badań Hoppera i Thompson stały się inspiracją m.in. dla Catherine Chvany. W swojej pracy amerykańska badaczka zwróciła się jednak nie ku narracji ustnej, ale ku tekstom artystycznym, analizując głównie opowiadania rosyjskich pisarzy, Antoniego Czechowa i Lwa Tołstoja. Chvany [1984] wykazała, jak autorzy mogą wykorzystywać kategorie temporalne oraz strukturę zdań (zdania podrzędne vs. nadrzędne) w celu wywołania odpowiednich wrażeń artystycznych, np. chcąc nadać opisywanej sytuacji bardziej dramatyczny charakter. Przytoczyła ona różne przykłady efektów stylistycznych uzyskiwanych dzięki „dokonanym czasownikom tła” i „niedokonanym czasownikom osi wydarzeń”. Chvany pokazała tym samym, że pierwszy plan i tło mogą stanowić wyraz kreatywności nadawcy (autora), który wykorzystuje różne środki gramatyczne, by kierować uwagę odbiorcy (czytelnika).

Zarówno Hopper i Thompson, jak i Chvany odnoszą swoje rozważania do dyskursu narracyjnego, ale jak zauważa Giennadij Zeldowicz, pierwszy plan i tło da się wyróżnić także w wierszu lirycznym

[Zeldowicz, 2015: 248]. Dotychczas jednak za przejaw pierwszoplanowości w poezji uważano – w dużej mierze pod wpływem rosyjskich formalistów – przede wszystkim obecność zaskakujących figur retorycznych i odchyłeń od normy językowej.

Nie ulega wątpliwości, iż podobnego typu analizy są owocne i potrzebne, ale jeśli kwestię perspektywy w utworze lirycznym sprowadzimy do pytania o obecność wszelkiego rodzaju „nieprzewidywalności” (włączając w to autorskie metafory i metonimie oraz inne figury retoryczne), nie zauważymy bardziej fundamentalnego „podziału”, który wynika z gatunkowych właściwości liryki [Zeldowicz, 2015: 248, tłum. – J.P.].

Także bowiem w wierszach pozbawionych przykuwających uwagę figur retorycznych czy odchyłeń od normy językowej możemy wyróżnić ważniejszą i mniej ważną ich część. Istota tego zjawiska została szeroko opisana przez rosyjską (sowiecką) badaczkę liryki Tamarę Silman [Сильман, 1977].

Model opisany przez Silman jest do tego stopnia rozpowszechniony w liryce, iż nawet jeśli nie można go uznać za uniwersalny, to bezsprzecznie zasługuje on na uwagę. Według Silman [*ibidem*] w wierszu lirycznym można wyróżnić dwie główne części: część uogólniającą, w której podmiot liryczny (lub bohater liryczny) poznaje lub/i odkrywa przed czytelnikiem pewną prawdę, wysnuwa wnioski z obserwacji (otaczającego świata, własnych emocji, wspomnień itd.), oraz część empiryczną, w której są opisane wszelkie fakty i okoliczności (zachowanie bohaterów, przyroda itd.) ważne z punktu widzenia lirycznego „ja”. Każde wydarzenie, każdy szczegół kontemplowany przez podmiot liryczny stanowią jedynie bodziec dla jego refleksji o bardziej uniwersalnym znaczeniu. Konfrontacja z opisywanym faktem empirycznym stanowi zatem dla niego przyczynek do zastanowienia się nad swoją naturą, tożsamością, nad porządkiem świata. To właśnie zawierająca moment refleksji część uogólniająca wiersza stanowi jego centrum czy – inaczej mówiąc – jego pierwszy plan. Wszelkie elementy „empiryczne” budują natomiast komunikacyjny kontekst lirycznej wypowiedzi i składają się na tło. Te dwie najważniejsze części wiersza mogą się różnić pod względem rozmiaru i stopnia uwydatnienia: zazwyczaj część empiryczna jest dłuższa i mniej znacząca, a część poznawcza – krótsza i o istotniejszym znaczeniu.

Należy zauważyć, że ani w narracji, ani w liryce pierwszy plan i tło nie muszą stanowić (i przeważnie nie stanowią) wyraźnej opozycji. Jak twierdzi Suzanne Fleischman, „wyniki badań nad różnymi elementami nadawania pierwszoplanowości pokazują, iż rozgraniczenie na pierwszy plan i tło lepiej jest postrzegać jako pewne kontinuum, w którym wyrazistość informacji może być większa lub mniejsza, o czym decyduje współoddziaływanie różnych gramatycznych i semantycznych opozycji dostępnych w języku” [Fleischman, 1990: 184, tłum. – J.P.]. Wspomniane współoddziaływanie różnych cech może sprawiać, że informacja jest bliżej tła lub pierwszego planu. Inaczej mówiąc, nie wszystkie elementy pierwszego planu są tak samo znaczące. Jednocześnie także w ramach tła autor może nadawać pewnym elementom większą wyrazistość. Do nadawania pierwszoplanowości mogą przyczyniać się np. typ zdania (nadrzędne/podrzędne), porządek słów, mowa zależna/niezależna, figury stylistyczne. Kategorie czasu i aspektu, pozostając kategoriami centralnymi, nie są oczywiście jedynymi środkami nacechowania pierwszego planu lub tła w tekście.

Tytuł eseju Josifa Brodskiego *Dziecko cywilizacji* jest nadzwyczaj trafny w kontekście biografii i twórczości Osipa Mandelsztama. Urodzony w 1891 roku poeta był świadkiem wielkich wydarzeń tamtych czasów: rewolucji 1905 roku, I wojny światowej, rewolucji październikowej i budowy państwa radzieckiego. Mandelsztam z zaangażowaniem obserwował sytuację społeczno-polityczną, a jego poezja stanowiła jej bieżący komentarz. Poetykę Mandelsztama charakteryzuje przy tym klasyczna metryka oraz liczne odniesienia do kultury starożytnej Grecji i Rzymu, a także do Biblii. Aida O. Azouqa zauważa, iż ustalając pewne mityczne analogie między przeszłością a dniem dzisiejszym, Mandelsztam wznosił swoje wiersze na poziom „uniwersalnej teraźniejszości” [Azouqa, 2005: 606].

Wybrany przez nas wiersz Mandelsztama został opublikowany w 1923 roku w ramach krótkiego cyklu, w niewielkiej antologii pt. *Let*, w której znalazły się utwory najpopularniejszych wówczas poetów, m.in. Nikołaja N. Asiejewa (pomysłodawcy i redaktora tomu) i Władimira Majakowskiego. Wiersz „Wiatr otuchę w nas tchnął...” wpisywał się w tematykę tej antologii, nawiązującej do rosnącej potęgi sił powietrznych oraz do zagrożenia militarną interwencją:

Ветер нам утешенье принес,
И в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы коленчатой тьмы.

И военной грозой потемнел
Нижний слой помраченных
небес,
Шестируких летающих тел
Слюдяной перепончатый лес.

Есть в лазури слепой уголок,
И в блаженные полдни всегда,
Как сгустившейся ночи намек,
Роковая трепещет звезда.

И, с трудом пробиваясь вперед,
В чешуе искалеченных крыл
Под высокую руку берет
Побежденную твердь⁴ Азраил.

Wiatr nam otuchę przyniósł,
I w lazurze poczuliśmy my
Asyryjskie skrzydła ważek,
Pasaże węzłowatej ciemności.

I jak wojenna burza ściemniła się
Niższa warstwa zmroczonych
niebios,
Sześciorękich latających ciał
Błoniasty mikowy las.

Jest w lazurze ślepy zaułek,
I w błogie popołudnia zawsze,
Jak zgęstniałej nocy sugestia
Fatalna drga gwiazda.

I z trudem przebijając się do przodu,
W łuskach zranionych skrzydeł
Pod wysoką rękę bierze
Pokonane sklepienie Azrael⁵.

W strukturze utworu można wyróżnić dwie części. Pierwsze dwie strofy stanowią opowieść o powietrznej walce, która rozgrywa się przy udziale asyryjskich drapieżnych owadów. Trzecia i czwarta strofa stanowią refleksję na temat opisanego wcześniej wydarzenia. Czytelnik otrzymuje tutaj komentarz, dlaczego miało ono miejsce, dowiadując się w finale o władztwie Anioła Śmierci nad światem. „Rozłam” wiersza na dwie części jest zaznaczony w jego strukturze gramatycznej zmianą

⁴ Ros. słowo *твердь* („sklepienie”) należy do biblizmów; znajdujemy je m.in. w Starym Testamencie: «И создал Бог твердь, и отделил воду, которая под твердью, от воды, которая над твердью. И стало так. И назвал Бог твердь небом. И был вечер, и было утро: день второй» (Книга Бытие 1:7,8). W Biblii Tysiąclecia odpowiedni fragment brzmi: „Uczyniwszy to *sklepienie*, Bóg oddzielił wody pod *sklepieniem* od wód ponad *sklepieniem*; a gdy tak się stało, Bóg nazwał to *sklepienie* niebem. I tak upłynął wieczór i poranek – dzień drugi” (Rdz. 1:7-8) (wyróżnienia – J.P.).

⁵ Tłumaczenie zbliżone do dosłownego – J.P.

dokonaną na poziomie kategorii temporalnych, przy wsparciu kilku innych środków językowych.

Robert Longacre zauważa, iż „przełączenie się” z jednej kategorii czasu na inną – a w szczególności przełączenie się z czasu przeszłego na czas teraźniejszy – stanowi stosunkowo popularny zabieg, pozwalający naświetlić obrazowość najważniejszego momentu narracji [Longacre, 1976: 219]. Punkt kulminacyjny charakteryzuje się zazwyczaj pewną, jak to ujmują Longacre [*ibidem*: 219], „językową turbulencją” (ang. *linguistic turbulence*), która sprzyja wyróżnieniu i wysunięciu podawanej informacji na pierwszy plan wypowiedzi. W prototypowym tekście narracyjnym takim punktem jest kluczowe z perspektywy fabuły wydarzenie (albo kilka wydarzeń). W wierszu lirycznym, jak wskazuje Silman [Сильман, 1977], punkt kulminacyjny przypada na moment, kiedy bohater liryczny odkrywa pewną prawdę (sens swojej refleksji) lub kiedy zachodzi zmiana w jego mentalnej percepcji otaczającego świata. Tak dzieje się w również omawianym wierszu Mandelsztama.

Opisowa, „empiryczna” część wiersza, w której poeta przygotowuje kontekst dla lirycznej refleksji, sformułowana jest w czasie przeszłym dokonanym: *утешеньепринес* („otuchę przyniósł”), *почуялимы* („poczuliśmy”), *потемнел* („ściemnił się”). Wszystkie opisywane zdarzenia mają charakter zakończony. Użycie właśnie takiego czasu i aspektu pozwala osiągnąć efekt sugestii, że przemoc już się dokonała: wojna stała się faktem i nie ma już od niej odwrotu. Następnie w samym środku wiersza, w wersie otwierającym trzecią strofę, Mandelsztam „przełącza się” na czas teraźniejszy i aspekt niedokonany. Podobna zmiana pozwala mu zredukować tempo wypowiedzi. Kategoria czasu teraźniejszego oraz aspekt niedokonany – które wyrażają tu trwałe stany i procesy – stają się narzędziem „spowolnienia ruchu kamery”, aby punkt kulminacyjny nie minął zbyt szybko [Fleischman, 1990: 213], aby czytelnik miał więcej czasu na kontemplację przesłania poety.

Effekt zmiany na poziomie czasu i aspektu został podkreślony przez Mandelsztama zastosowaniem na początku trzeciej strofy tzw. zdania inicjalnego z wysuniętą przed podmiot formą czasownika *быть* („jest”) w funkcji orzeczenia: *Есть в лазури слепой уголок* („Jest w lazurze ślepy

zaułek”)⁶. Zdania danego typu stanowią wprowadzenie do tekstu, czyli „zapowiadają dalsze komunikaty na temat przedmiotu, który staje się elementem wspólnej wiedzy rozmówców” [Арутюнова, 1976: 221 – tłum. J.P.]. Ich funkcją jest zasygnalizowanie, że zaczyna się nowy wątek albo nowa myśl⁷ i że odbiorca otrzyma bardziej szczegółową informację, np.:

Есть у меня к тебе одно дело... („Mam do ciebie pewną sprawę...”) – nowy wątek w rozmowie;

Есть у нас в стране уголок, где каждый хранит часть своего сердца. Это чеховский домна Аутке („Jest w naszym kraju taki zakątek, w którym każdy trzyma część swego serca. To jest dom Czechowa w Autce”) – nowy akapit w memuarach Konstantina Paustowskiego;

Жили-были дед и баба... („Żyli-byli dziad i baba...”) – początek opowiadania folklorystycznego.

Jak zauważa Nina D. Arutiunowa, w podobnych zdaniach „mowa zawsze jest o obiekcie, który jest znany nadawcy, ale nieznany odbiorcy”. Co więcej, „zdania inicjalne zdecydowanie wymagają kontynuacji. Brak ciągu dalszego zawiódłby oczekiwania adresata, pozostawiając go w poczuciu niedoinformowania. [...] Wypowiedzi inicjalne są w ten sposób pozbawione autonomii: tekst nie może się ograniczać tylko do nich” [Арутюнова, 1976: 222-223, tłum. – J.P.].

W wierszu Mandelsztama zdanie inicjalne wkomponowuje się w strukturę utworu, otwierając tę jego część, która zawiera przesłanie podmiotu lirycznego. Już samo pojawienie się danej konstrukcji implikuje, że odbiorca wypowiedzi lirycznej (czytelnik) stoi wobec poznania pewnej „nowej prawdy”.

Jeszcze jedna rzecz sprzyja „spowolnieniu ruchu kamery” na przełomie dwóch części wiersza, przyczyniając się do „językowej turbulencji” sygnalizującej, że w wypowiedzi następuje punkt kulminacyjny. Jak zaobserwował Steven Broyde [1975: 148], omawiane przez nas zdanie: *Есть в лазури слепой уголок* jest dwuznaczne. Przysłów *слепой*

⁶ W czasie teraźniejszym charakterystyczna jest dla danej konstrukcji obecność na początku zdania formy *есть* („jest”), a w czasie przeszłym może pojawić się formuła *жил-был* („żył-był”) zamiast po prostu *был* („był”).

⁷ Podobne przykłady można znaleźć także w języku polskim. Przytacza je w swoim opracowaniu poświęconym zdaniom inicjalnym M. Krauz [1996: 39-40].

(„ślepy”) może odnosić się tu zarówno do słowa *лазурь* („lazarz”): *Есть в лазури слепой уголок* („Jest w ślepych lazurze zaułek”), jak i do słowa *уголок* („zaułek”) – *Есть в лазури слепой уголок* („Jest w lazurze ślepy zaułek”). Ta dwuznaczność nie musi być oczywista dla każdego odbiorcy, ale raz zauważona, wpływa na spowolnienie odczytania danego fragmentu wiersza.

Wyróżnienie w strukturze wiersza Mandelsztama części empirycznej i części zawierającej przesłanie poety (czyli tła i pierwszego planu) jest także subtelnie wsparte zmianą w znaczeniu stosowanych w tekście spójników *и* („i”). W pierwszych dwóch strofach spójniki te są asymetryczne [por. Miller, 1987: 134], sygnalizują kolejność, w jakiej zaszły następujące po sobie zdarzenia. Natomiast w pozostałych dwóch strofach znaczenie spójników *и* ma już inny charakter: odnoszą się one do jednocześnie, a nie sukcesywnych wydarzeń.

Odwołując się do koncepcji Wiktora Szklowskiego [Шкловский, 1917], zgodnie z którą sztuka wpływa na odbiorcę poprzez „efekt uniezwyklenia”, można powiedzieć, iż w omawianym wierszu przełączenie się na czas teraźniejszy pomaga „deautomatyzować” percepcję komunikatu przez czytelnika. Po pierwszych dwóch strofach napisanych w czasie przeszłym dokonany odbiorca otrzymuje nagle sygnał w postaci innej kategorii czasu, że w komunikacie zaczyna się nowa część. Co więcej, sformułowanie kontemplacyjnych strof wiersza w czasie teraźniejszym niedokonanym pozwala Mandelsztamowi osiągnąć efekt ponadczasowości. Konstatacje dotyczące porządku świata: „Azrael bierze pokonane sklepienie pod wysokie ramie” czy „Jest w lazurze ślepy zakątek [...]”, gdzie „fatalna drga gwiazda”, nabierają uniwersalnego i wiecznie aktualnego znaczenia, które na tle zakończonego charakteru narracyjnej części utworu jest dodatkowo zaakcentowane poprzez użycie okolicznika czasu „zawsze”.

Mimo podziału na dwie części wiersz Mandelsztama pozostaje spójny. Decydują o tym m.in. powtórzenia tych samych słów – *лазурь*, *крылья* („lazarz”, „skrzydła”) lub słów wywołujących skojarzenia z mrokiem i nocą – *тьма*, *помраченный*, *ночь*, *звезда* („ciemność”, „zmroczony”, „noc”, „gwiazda”), a także tryb oznajmujący wszystkich zdań i ich twierdzący charakter oraz strona czynna. Powtarzanie spójnika *и* na początku jednego z wersów w każdej ze strof, nadaje całej wypowiedzi podmiotu lirycznego profetyczny, biblijny styl.

Omawiając przekłady wiersza, zwrócimy uwagę przede wszystkim na ich strukturę temporalną. Analizie poddamy jedną wersję polską i jedną angielską. Polskie tłumaczenie zostało wykonane przez Adama Pomorskiego i ukazało się w opracowanym przez niego autorskim tomie przekładów *Nieograbiony i nierozgromiony. Wiersze i szkice* w 2011 roku [Mandelstam, 2011]. Jest to największy zbiór wierszy Mandelsztama opublikowanych w języku polskim, opatrzone szerokimi komentarzami znanego z erudycji tłumacza. W języku angielskim istnieją dwa przekłady wiersza: jeden autorstwa Burтона Raffela i drugi – Stephena Broyda. Rozpatrzmy jednak tylko pierwszy z nich, gdyż drugi został wykonany na potrzeby książki publicystyczno-naukowej i ma charakter bliski dosłownemu. Tłumaczenie Raffela można znaleźć w tomie *Complete Poetry of Osip Emilevich Mandelstam (Russian Literature in Translation)* z 1973 roku [Mandelstam, 1973].

* * *

Wiatr otuchę w nas tchnął. Nad głowami
Dał nam poznać firmament wysoki
Ważki z asyryjskimi skrzydłami,
Węzłowate pasaże pomroki.

I wojenną nawałą się mroczy
Dolna warstwa niebiosów bezdennych,
Las mikowy, błoniasty, przeźroczy
Latających ciał sześcioramiennych.

Ma firmament swój ślepy zakątek:
Rozsłoneczni się dał niebotyczna?
Ale tam, skrzepłej nocy zakątek,
Tętni gwiazda niezmiennie tragiczna.

Z trudem drogę przed sobą torując,
W łusce ran, z kalekimi skrzydłami
Anioł Śmierci się wznosi, by ująć
Pokonaną wysokość pod ramię.

(przeł. A. Pomorski)

* * *

The wind brought us comfort
and suddenly in the blue
we sensed dragonflies' Assyrian wings,
zig-zagged, elbow-cranked darkness.

And a thunderstorm like war darkened
low-hung clouds,
the webbed membrane of a mica forest
filled with six-footed flying bodies.

One corner of the sky is blind
and in noon's high bliss
one fatal star is always flickering,
like some hint out of clotted night.

And then fighting up on crippled
fish-scale wings, the Angel of Death
lifts one tall hand
and pulls down the conquered sky.

(przeł. B. Raffel)

Struktura temporalna polskiego przekładu znacznie się różni się od oryginalnej. W wersji Pomorskiego można zauważyć więcej zmian na poziomie kategorii czasu i aspektu, a jej struktura przedstawia się następująco:

I strofa – czas przeszły, aspekt dokonany („tchnął”);

II strofa – czas teraźniejszy, aspekt niedokonany („mroczy się”);

III strofa – czas teraźniejszy, aspekt niedokonany („ma”); czas przyszły aspekt dokonany („rozsloneczni się”); czas teraźniejszy, aspekt niedokonany („tętni”);

IV strofa – czas teraźniejszy, aspekt niedokonany („wznosi się”).

Przełączenie się z czasu przeszłego na czas teraźniejszy jeszcze w trakcie trwania narracji na temat wojny pozbawia tłumacza możliwości, by wykorzystać kategorię czasu teraźniejszego do skonstruowania opisu wojennych wydarzeń z przesłaniem podmiotu lirycznego

i tym samym do nadania temuż przesłaniu pierwszoplanowości. Próby postawienia gramatycznej cezury w strukturze wiersza można dopatrywać się w umieszczeniu na granicy dwóch jego części jedyne go zdania w czasie przyszłym oraz trybie pytającym: „Rozsłoneczni się dal niebotyczna?”. Następnie jednak tłumacz znów powraca do wypowiedzi w czasie teraźniejszym. W polskiej wersji mniej wyraźny staje się w ten sposób podział struktury utworu na część narracyjną i kontemplacyjną (komentarz).

Tłumaczenie Raffela jest w dużej mierze wierne oryginałowi pod względem temporalnej organizacji wypowiedzi. Część narracyjna została wyrażona w czasie przeszłym Simple Past, który odnosi się do czynności już zakończonych, zamkniętych. Dynamiczny i momentalny charakter jednego ze zdarzeń tłumacz podkreśla określeniem *suddenly* („nagle”): *And suddenly we felt dragonflies’ Assyrian wings* („I nagle poczulśmy skrzydła asyryjskich wazek”). Przechodząc do komentarza wydarzenia opisanego w pierwszej i drugiej strofie, amerykański tłumacz, podobnie jak Mandelsztam, przełącza się na czas teraźniejszy. Dzięki temu osiąga on analogiczny efekt spowolnienia tempa wypowiedzi, akcentując przejście do jej nowego etapu. W tłumaczeniu Raffela, w części zawierającej przesłanie podmiotu lirycznego, na komentarz zasługuje ciekawy zabieg tłumacza. Otóż, wykorzystując gramatyczne możliwości języka angielskiego do wyrażania działań w czasie teraźniejszym prostym (Simple Present) oraz teraźniejszym ciągłym (Present Continuous), tłumacz otrzymuje efekt gradacji prominentności danej części. W trzeciej strofie informacja o wiecznie drgającej gwiazdzie zostaje wyrażona przez Raffela w czasie Present Continuous: *one fatal star is always flickering, like some hint out of clotted night*. Kiedy forma progresywna czasownika stosowana jest w języku angielskim w odniesieniu do zawsze aktualnych zjawisk, wypowiedź nabiera bardziej emocjonalnego wyrazu, a także staje się stylistycznie zbliżona do mowy potocznej. Na tle kategorii Present Continuous większej podniosłości nabierają ostatnie wersy, w których Raffel stosuje formę Simple Present: *the Angel of Death lifts one tall hand and pulls down the conquered sky* („Anioł Śmierci podnosi jedną wysoką rękę i naciska na pokonane niebo”). W języku angielskim podobne użycie kategorii czasu teraźniejszego prostego do opisanie czynności w zdaniu pozbawionym okolicznika czasu (i kiedy określenie czasu nie wynika wyraźnie z kontekstu)

jest typowe właśnie dla tekstu poetyckiego. Wówczas czas Simple Present staje się tzw. Lyric Present (czasem teraźniejszym lirycznym)⁸, który nadaje wypowiedzi różne semantyczne odcienie. Dzięki podobnemu zastosowaniu Simple Present Raffel osiąga w swoim przekładzie efekt rytualizacji działań bohatera ostatnich wersów, a styl wypowiedzi staje się bardziej podniosły. Czynności Azraela jawią się jako ponadczasowe. Ostatnie, dramatyczne stwierdzenie o jego zwycięstwie zostaje najbardziej wysunięte na pierwszy plan wypowiedzi.

Porównując ostatnie zdania polskiego i angielskiego tłumaczenia, można zauważyć, iż w wersji Pomorskiego twierdzenie „Anioł Śmierci się wznosi, by ująć Pokonaną wysokość pod ramię” implikuje, że ostateczne zwycięstwo Azraela jeszcze się nie dokonało. Sklepienie jest pokonane, ale wciąż nie zostało ujęte. Co więcej, w polskim przekładzie Anioł Śmierci jest opisany jako z „kalekimi skrzydłami”, podczas gdy w oryginale nie ma żadnej wzmianki o jego okaleczeniu. U Mandelsztama Azrael „przebija się” przez pole połamanych skrzydeł, należących zapewne do tych, którzy ponieśli porażkę. Konstatacja Raffela *Angel of Death lifts one tall hand and pulls down the coquered sky* („Anioł Śmierci podnosi wysokie ramię i niszczy/rozburza pokonane niebo”) jest bliższa oryginałowi, gdyż analogicznie do niego wyraża informację, że dominacja Azraela ma miejsce już teraz. Na korzyść angielskiej wersji przemawia także zachowanie przez Raffela spójników *and* („i”) na początku kilku wersów, co pozwoliło tłumaczowi odzwierciedlić biblijną stylistykę oryginału.

Dokonując oceny polskiego tłumaczenia, trzeba mieć na uwadze, że jego słabsze strony mogą być konsekwencją dążenia Pomorskiego do zachowania struktury metrycznej bliskiej oryginałowi. Raffel w swojej pracy pozostał natomiast wierny anglosaskiej tradycji przekładu wierszem białym⁹.

Nie chcąc wychodzić poza ramy wyznaczone przez tytuł niniejszego artykułu, pominęliśmy takie zagadnienia, jak kwestia zachowania nazw

⁸ Podobne zastosowanie kategorii Simple Present zostało szeroko opisane przez G.T. Wrighta [1974].

⁹ O banalności rymów dla „angielskiego ucha” oraz o tym, dlaczego poezja rosyjska jest tłumaczona na język angielski wierszem białym, można przeczytać m.in. w recenzji J. Brodskiego na temat angielskich przekładów poezji A. Achmatowej [Brodsky, 1973].

własnych, struktura fonetyczna, struktura tematyczno-rematyczna zdań, funkcje anafory oraz inne, które mogą mieć wpływ na ocenę adekwatności tłumaczenia. Tym samym jednak otwieramy możliwości dalszej analizy przekładów poetyckich, z uwzględnieniem zastosowania w nich kategorii czasu i aspektu jako środków nadawania pierwszoplanowości w liryce.

Bibliografia

- Azouqa, A.O. (2005), „Osip Mandelstam and T.S. Eliot between Tradition and Innovation: A Comparative Study”, *Dirasam*, 32, 3, s. 605-622.
- Brodsky, J. (1973), „Translating Akhmatova”, transl. by C.R. Porffer, [on-line] www.nybooks.com/articles/1973/08/09/translating-akhmatova – 16.05.2016.
- Brodsky, J. (1986), *Less than One. Selected Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- Broyde, S. (1975), *Osip Mandelstam and His Age*, Harvard University Press, Cambridge.
- Chvany, C. (1985), „Backgrounded Perfectives and Plot Line Imperfectives: Towards a Theory of Grounding in Text”, w: Flier, M.S., Timberlake, A. (red.) (1985), *The Scope of Slavic Aspect*, Columbus, Ohio, s. 247-273.
- Chvany, C. (1985), „Foregrounding, Saliency, Transitivity”, *Essays in Poetics*, 10, s. 1-23.
- Dry, H.A. (1983), „The Movement of Narrative Time”, *Journal of Literary Semantics*, 12, s. 19-53.
- Fleischman, S. (1990), *Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction*, University of Texas Press, Austin.
- Hopper, P.J. (1979), „Aspect and foregrounding in discourse”, w: Givon, T. (red.) *Discourse and syntax* (Syntax and Semantics 12), Academic Press, New York, s. 213-241.
- Hopper, P.J., Thompson, S. (1980), „Transitivity in grammar and discourse”, *Language*, 56, 2, s. 251-299.
- Krauz, M. (1996), *Zdania inicjalne w języku polskim*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów.
- Labov, W., Waletzky, J. (1967), „Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience”, w: Helm, J. (red.), *Essays on the Verbal and Visual Arts*, University of Washington Press, Seattle, s. 12-44.

- Longacre, R.E. (1976), *An Anatomy of Speech Notions*, The Peter de Ridder Press, Lisse.
- Mandelstam, O. (1973), *Complete Poetry of Osip Emilevich Mandelstam (Russian Literature in Translation)*, transl. by B. Raffel, A. Burago, State University of New York Press, Albany.
- Mandelsztam, O. (2011), *Nieograbiony i nierozgromiony. Wiersze i szkice*, przeł. A. Pomorski, Open, Warszawa.
- Miller, C. (1987), *Emily Dickinson. A Poet's Grammar*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London.
- Reinhart, T. (1984), „Principles of Gestalt Perception in the Temporal Organization of Narrative Texts”, *Linguistics*, 22, 6, s. 779-809.
- Tabakowska, E. (1997), „O tłumaczeniu wiersza – perspektywa językoznawcy”, w: Filipowicz-Rudek, M., Konieczna-Twardzikowa, J., Stoch, M. (red.), *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 29-44, *Między Oryginałem a Przekładem*, 3, s. 29-44.
- Weinrich, H. (1971), *Tempus: besprochene und erzählte Welt*, Kohlhammer, Stuttgart.
- Wright, G.T. (1974), „The Lyric Present: Simple Present Verbs in English Poems”, *PMLA*, 89, 3, s. 563-579.
- Zeldowicz, G. (2015), „Об одном способе маркировать дискурсивную перспективу в лирической поэзии. Композиция и референциальные связи, или В чем неправы П. Хоппер и С. Томпсон”, *Linguistica Copernicana*, 2, s. 245-270.
- Арутюнова, Н. Д. (1976), *Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы*, Наука, Москва.
- Сильман, Т. (1977), *Заметки о лирике*, Советский писатель, Ленинград.
- Шкловский, В. (1917), „Искусство как прием”, w: *Сборники по теории поэтического языка*, Вып. II, Пг.

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest wskazanie, jak gramatyczne kategorie czasu i aspektu mogą – oprócz pełnienia funkcji referencyjnej (polegającej na określaniu lokalizacji i charakteru przebiegu wydarzenia w czasie) – wyodrębnić w wierszu pewne informacje na tle innych. Nowość pracy polega

na zastosowaniu do analizy wiersza lirycznego pojęć wypracowanych w ramach badań nad tekstami narracyjnymi. Omawiając wiersz Osipa Mandelsztama „Wiatr otuchę w nas tchnął...” oraz jego przekłady na język polski i angielski, pokażemy, dlaczego zachowanie temporalnej struktury oryginału może być ważnym kryterium oceny adekwatności tłumaczenia.

Słowa kluczowe: aspekt, czas, wiersz liryczny, pierwszy plan, tło

SUMMARY

Foregrounding through Tense/Aspect Morphology in Lyric Poetry—analysis of Osip Mandelstam’s Poem *The Wind Brought Us Comfort...* and its Polish and English Translations

The aim of this article is to show how tense-aspect morphology could be used for discourse-pragmatic purpose of structuring the lyric text. In the poem discussed, switching from PFV past to IPFV present is essential for shifting between foreground and background. The novelty of our approach lies in application of ideas developed within narrative analysis in order to discuss information grounding in lyric poetry. Analysing Polish and English translations of O. Mandelstam’s poem, we will demonstrate how saving temporal structure of the original text can become an important criteria in judging the adequacy of poetic translation.

Key words: tense/aspect morphology, lyric poem, foreground, background, Mandelstam