



Niszczenie rytmów w polskim przekładzie *Do latarni morskiej Virginii Woolf*

The Destruction of Rhythms in the Polish Translation of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*

Zuzanna Jaskuła



<https://orcid.org/0000-0002-4147-8073>

UNIVERSITY OF WARSAW

z.jaskula@uw.edu.pl

Data zgłoszenia: 22.05.2024 r. | Data akceptacji: 7.04.2025 r.

ABSTRACT | The paper discusses the destruction of rhythms, one of the deforming tendencies identified by Antoine Berman, in Krzysztof Klinger's translation of Virginia Woolf's stream-of-consciousness novel *To the Lighthouse*. It demonstrates how the modifications of syntax and punctuation impact the novel's rhythm and, consequently, its meaning, particularly regarding the creation of a stream of consciousness. In this way, the article aims to prove the importance of preserving rhythm in the translation of prose.

KEYWORDS | destruction of rhythms, rhythm in prose, translation of rhythm, translation of a stream-of-consciousness novel, *To the Lighthouse*

Wprowadzenie

Niekiedy między tekstem tłumaczonym a tłumaczeniem wytwarza się dysonans, którego źródłem jest odmienność rytmów. Różnice w warstwie prozodycznej mogą pociągać za sobą różnice w warstwie semantycznej, gdyż rytm zarówno oddaje, jak i współtworzy znaczenie. Mimo że jest on również obecny w dziełach prozatorskich, zdecydowana większość badań nad rytmem, tak literaturoznawczych, jak translatorycznych, koncentruje się na poezji, co może wynikać z faktu, że rytm prozy trudniej opisać, a ponadto uważa się go – i jego ewentualne zniekształcenia w tłumaczeniu – za mniej istotny niż w przypadku wierszy. Antoine Berman¹, który zalicza „niszczenie rytmów” do translacyjnych „tendencji deformujących”, stwierdza chociażby, że powieść – opierająca się na rytmie „w stopniu nie mniejszym niż poezja” – pozostaje zawsze „w ruchu”, dzięki czemu niełatwo zgubić jej rytmikę. Francuski badacz nazywa to zagadnienie „skądinąd fundamentalnym”², lecz omawia je zwięźle. W dalszej części artykułu poszerzam jego obserwacje: proponuję rozwinięcie definicji „niszczenia rytmów” zgodnie z koncepcją rytmu propagowaną przez m.in. Henriego Meschonnic³ oraz omawiam przykłady praktyk niszczenia rytmów w przekładzie prozy. Pokazuję przy tym, że w analizie tej tendencji warto zastosować klasyfikację funkcji rytmu opracowaną przez Dereka Attridge’a⁴.

Chcąc wyraźnie zarysować omawianą kwestię, przedstawiam skrajny przykład: powieść, w której rytm jest niezwykle istotny, oraz jej tłumaczenie, które różni się od oryginału pod wieloma względami⁵. Mowa o *To the Lighthouse* Virginii Woolf z 1927 roku – polska wersja, autorstwa Krzysztofa Klingera, ukazała się w 1962 roku pod tytułem *Do latarni morskiej*. Rytm ewidentnie pełni tu funkcję sensotwórczą, zwłaszcza na poziomie stylu, ale również obrazowania oraz fabuły. Płaszczyzny te są ze sobą niejako połączone, gdyż powtarzają się w nich odwołania do ruchu i dźwięków morza, przepływu wody oraz przebiegu wyprawy do tytułowej latarni. Przede wszystkim zaś rytm buduje strumień świadomości (m.in. oddając emocje bohaterów) i to właśnie do

1 A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego*. Przeł. U. Hrehorowicz. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 258.

2 Ibidem.

3 Por. m.in. H. Meschonnic: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier, Lagrasse 1982.

4 D. Attridge: *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge University Press, New York [1995] 2008, s. 11–19.

5 Por. P. Marcinkiewicz: *Polish Translations of Anglo-American Literature and the Question of Ideology. From Romanticism to Twentieth-Century Avant-Gardes*. „Translatologica: A Journal of Translation, Language, and Literature” 2017, vol. 1, s. 189–208.

zastosowania tej metody będą się najczęściej odwoływać, mówiąc o niszczeniu rytmów w przekładzie. Warto zaznaczyć, że nie przedstawiam kompleksowej analizy tłumaczenia ani tym bardziej oceny tłumacza, a jedynie omawiam pewien element tekstu, na którego ostateczny kształt wpłynęły prawdopodobnie nie tylko wybory Klingera, wynikające częściowo choćby z konwencji epoki, lecz także decyzje redakcji i innych aktorów pola wydawniczego.

Definicje rytmu

Skojarzenie rytmu z wodą jest oczywiste i nasuwa się nie tylko czytelnikom *Do latarni morskiej* – sam wyraz „rytm” pochodzi od greckiego *rhythmos*, łączonego z płynięciem, przepływem lub falowaniem⁶. Etymologia pozostaje w centrum badań nad rytmem, w których można wyodrębnić dwie jego koncepcje; dla uproszczenia nazwę je wąską i szeroką. W tej pierwszej rytm to systematyczne powtarzanie się takich samych komponentów, zwłaszcza regularny układ sylab w wersach wiersza – a więc jego miara. Uważa się, że przynależą do poezji i stanowi niewiele ponad mało znaczący ozdobnik.

W koncepcji szerokiej rola rytmu wzrasta; staje się on rozległym, abstrakcyjnym zjawiskiem. Meschonnic definiuje go jako „organizację sensu w dyskursie”⁷ oraz stwierdza, że współtworzy on znaczenie, co zadaje kłam binarnemu podziałowi znaku na elementy znaczący i znaczone⁸. Zdaniem filozofa forma językowa nie jest arbitralnym nośnikiem, lecz częścią sensu, który formułuje się „w elementach dyskursu i poprzez nie”⁹. Inaczej niż w przypadku wąsko rozumianego rytmu w koncepcji szerokiej jego podstawę stanowi relacja nie identyczności, lecz dostatecznego podobieństwa¹⁰. Wciąż oznacza on jednak pewien porządek, sposób, w jaki dane elementy się układają – nie tyle w przestrzeni, ile w czasie, gdyż jest „formą ruchu”¹¹, „ruchem

6 Por. J. Dembińska-Pawelec: „Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 11–12.

7 H. Meschonnic: *Critique du rythme...*, s. 70. Przekłady fragmentów prac nietłumaczonych na język polski pochodzą od autorki artykułu.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

10 A. Chesterman: *Cross-disciplinary Notes for a Study of Rhythm*. „Adaptation” 2019, vol. 12, s. 278. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apy012>. Koncepcja rytmu Chestermana jest pod wieloma względami prostsza niż koncepcje pozostałych przywoływanych tu teoretyków, ale pozostaje z nimi spójna.

11 Por. É. Benveniste: *La Notion de rythme dans son expression linguistique*. W: *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris 1966, s. 334.

znaczenia”¹². Periodyczność schodzi na drugi plan, ustępując miejsca bardziej skomplikowanym relacjom i wzorom: liczą się kolejność, długość, stopień skomplikowania, powtórzenia, zróżnicowanie, równowaga, kontrasty¹³. Ponieważ, jak podkreśla Meschonnic, rytm przynależy do dyskursu (*discours*), a nie do języka (*langue*), zawsze wytwarza go podmiot: zarówno nadawca, jak i odbiorca. Nie istnieje samoistnie, obiektywnie, lecz jedynie w umyśle czytelnika, który odczytuje rytm z tekstu, słyszy go w tekście. Sama lektura, jako doświadczenie kognitywne, także ma swój rytm, w dużej mierze wynikający z cech dzieła, co oznacza, że rytm utworu ma wymiar pozajęzykowy¹⁴ oraz łączy nadawcę z odbiorcą jako zjawisko „subiektywno-kolektywne”¹⁵.

Attridge, dla którego rytm to „wytwarzanie i postrzeganie ułożonej we wzory energii”¹⁶, zwraca uwagę, że może on pełnić szereg funkcji¹⁷. Badacz dzieli je na dwie grupy: pierwsze odnoszą się do całości utworu, drugie zaś wywołują „lokalne efekty” w poszczególnych fragmentach. Jeśli chodzi o całość dzieła, rytm może: (1) uwznioślać język, który dzięki niemu staje się „wyjątkowy” i „wymaga szczególnej uwagi”, zwłaszcza w przypadku wiersza metrycznego, gdzie dosłownie „każda sylaba się liczy”; (2) zapewniać spójność utworu i tworzyć z niego jedną całość; (3) sprawiać, że wiersz „idzie naprzód” i odpowiednio się kończy, „a nie tylko urywa”, gdyż rytm reguluje napięcie w utworze; (4) ułatwiać zapamiętywanie; (5) pełnić funkcję mimetyczno-sugestywną (*mimetic suggestiveness*), np. rytm wiersza Williama Carlosa Williamsa *The Dance* przywodzi na myśl tytułowy taniec; (6) pełnić funkcję emocjonalno-sugestywną (*emotional suggestiveness*), gdy imituje dynamikę rzeczywistych wypowiedzi przekazujących określone uczucia, lub (7) wywoływać skojarzenia literackie. Natomiast lokalnie rytm może: (1) służyć emfazie; (2) wskazywać odpowiednią artykulację; (3) wywoływać „efekty mimetyczne” (analogicznie do tego, jak może działać w całym utworze); (4) wywoływać „efekty emocjonalne”; (5) oddawać kształtowanie się znaczenia (*meaning in process*), czyli jego rozwój, zmianę – np. „poeta może sugerować znaczenia, a chwilę później je modyfikować lub podważać”, a także (6) łączyć i kontrastować. Mimo że klasyfikacja Attridge’a odnosi się do poezji, prawie w całości ma

12 J. Underhill: *Voice and Versification in Translating Poems*. University of Ottawa Press, Ottawa 2016, s. 65.

13 Por. A. Dziadek: *Slave to the Rhythm? O różnych sposobach definiowania rytmu*. „Forum Poetyki / Forum of Poetics” 2021, nr 25, s. 81.

14 Zwraca na to uwagę m.in. C. Scott: *Rhythm in Translation, with Two Accounts of Leconte de Lisle’s ‘Midi’*. „Journal of European Studies” 2020, vol. 50, s. 91–105. <https://doi.org/10.1177/0047244119892858>.

15 Por. H. Meschonnic: *Critique du rythme...*, s. 705.

16 D. Attridge: *Poetic...*, s. 19.

17 Ibidem, s. 11–19.

zastosowanie także do prozy: w powieści *Do latarni morskiej* rytm pełni niemal wszystkie wspomniane funkcje. Najważniejszą z nich jest funkcja mimetyczno-sugestywna – naśladowanie toku procesów myślowych – co wynika z przynależności gatunkowej utworu.

Do latarni morskiej jako powieść strumienia świadomości

Omawiane dzieło opowiada o rodzinie Ramsayów (małżeństwie z ośmiorgiem dzieci) i ich znajomych, którzy odwiedzają szkocką Wyspę Skye. Przedstawia wydarzenia dwóch letnich dni, między którymi mija dziesięć lat. Akcja zaczyna się od rozmowy o wycieczce do pobliskiej latarni, o czym marzy James Ramsay, najmłodsze dziecko w rodzinie, a kończy się, gdy ten, już jako młody mężczyzna, tam dociera. W tym samym momencie malarka Lily Briscoe kończy zaczęty przed laty obraz. Wydarzenia te wydają się trywialne – Woolf interesuje bowiem abstrakcyjne osiągnięcie: wizja, na którą bohater bądź bohaterka przygotowuje się przez cały utwór, stworzona z prywatnych symboli, niewyraźna słowami¹⁸.

Pozornie prosta fabuła to jedna z cech charakterystycznych gatunku, jakim jest powieść strumienia świadomości. Jak pisze Robert Humphrey, jego istota leży w konsekwentnym skupieniu na myślach postaci, na „poprzedzającym mowę” poziomie świadomości (*prespeech level*), który nie służy komunikacji¹⁹. Przedstawia się to, co „nieprzetworzone”, niezorganizowane, spontaniczne oraz zdecydowanie bliższe językowi mówionemu niż pisanemu. Zarazem takie dzieła cechuje niezwykle wyrafinowanie pod względem literackim: przepełniają je nawiązania intertekstualne, cytaty z innych utworów, środki ekspresji poetyckiej – od aliteracji i asonacji aż po bogate obrazowanie i symbolikę – oraz inne eksperymentalne, niepowtarzalne rozwiązania, w tym liczne przypadki dość swobodnych poczynań z interpunkcją czy gramatyką.

Co ważne, takie powieści rzadko przedstawiają myśli bohaterów bezpośrednio. O wiele częściej – i tak jest w przypadku *Do latarni morskiej* – styl jedynie imituje sposób myślenia człowieka. Narracja utworu prowadzona jest w trzeciej osobie, w formie mowy pozornie zależnej, i zawiera wypowiedzi oraz opisy wydarzeń pochodzące od wszechwiedzącego narratora. Elementy te nie są jednoznacznie rozdzielone: czasami trudno określić, czy dany fragment to myśl

18 Por. R. Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Cambridge University Press, London 1995, s. 12–13.

19 Ibidem, s. 3.

narratora czy postaci i jeśli tak, to której, a także czy został wypowiedziany na głos, a jeśli tak, to przez kogo²⁰. Wielokrotnie – nawet w obrębie jednego zdania – dochodzi do postrzeżeńowych przesunięć deiktycznych „z jednej rozmyślającej świadomości do drugiej”²¹ albo z płaszczyzny narratora na płaszczyznę postaci, co tworzy efekt natychmiastowości²². W rezultacie „czytelnik słyszy jedynie stłumione głosy, jakby był pod wodą”²³ i powstaje strumień nie tyle jednej pojedynczej świadomości, ile licznych świadomości, spajających się w jedną współdzieloną świadomość²⁴.

Rola rytmu w omawianej powieści w znacznej mierze wynika właśnie z gatunku, do którego należy, oraz podejścia Woolf. O tym, ile rytm dla niej znaczył, świadczy list z czasów pracy nad tekstem *Do latarni morskiej*. Pisze w nim: „to bardzo głębokie, ta sprawa rytmu, o wiele istotniejsza od samych słów. Widok, emocja kreuje tę falę w umyśle dużo wcześniej niż słowa, które pasują; a w trakcie pisania [...] trzeba tę falę odtworzyć i wprawić w ruch [...]”²⁵. Na dodatek, jak twierdzi James Naremore, dzieła pisarki odzwierciedlają wiarę w „jakis podstawowy rytm życia”²⁶, a rytm w jej twórczości zawsze popycha narrację do przodu²⁷ i oddaje dynamikę każdej opisywanej chwili²⁸. W *Do latarni morskiej* ponadto naśladuje on przebieg procesów myślowych postaci oraz daje wyraz ich stanom emocjonalnym i osobowości. Charakteryzują go długie zdania wielokrotnie złożone, zawierające liczne wtrącenia, skonstrastowane z krótkimi, prostymi zdaniami, paralelne struktury, powtórzenia i częste użycie średników. Struktura zdań raz po raz wytwarza i rozładowuje napięcie oraz sprawia, że konieczna staje się powtórna lektura wielu fragmentów. Choć rytm poszczególnych scen jest zróżnicowany, na poziomie całej powieści zachowuje spójność, co zarówno pozwala uzyskać wspomniany efekt łączenia się licznych świadomości, jak i tworzy melancholijny nastrój oraz przywodzi na myśl ruch fal uderzających o brzeg.

20 M. Morini: *Translation, Stylistics and To the Lighthouse. A Deictic Shift Theory Analysis*. „Target. International Journal of Translation Studies” 2014, vol. 26, s. 133–134. <https://doi.org/10.1075/target.26.1.05mor>.

21 Ibidem, s. 132.

22 Ibidem, s. 133.

23 J. Naremore: *The World Without a Self. Virginia Woolf and the Novel*. Yale University Press, New Haven–London 1973, s. 91.

24 Określenie zaczerpnięte z: R. Saunders: *Language, Subject, Self. Reading the Style of To the Lighthouse*. „NOVEL: A Forum on Fiction” 1993, vol. 26, s. 201. <https://doi.org/10.2307/1345687>.

25 V. Woolf: *Morświn w różowym oknie*. Wybór, przekł. i oprac. listów D. Piestrzyńska. „Twój Styl”, Warszawa 2003, s. 68–69.

26 J. Naremore: *The World...*, s. 56.

27 Ibidem, s. 20.

28 Ibidem, s. 17–18.

Tendencje w tłumaczeniach *Do latarni morskiej*

Polski przekład *Do latarni morskiej* prezentuje bardziej konserwatywne podejście do języka niż oryginał, tak jak wiele innych wersji językowych tej powieści. Paweł Marcinkiewicz dostrzega chociażby, że Klinger często upraszcza składnię, usuwa „błędy” gramatyczne i nietypową interpunkcję, dzieli zdania na krótsze, nie zachowuje paralelnych struktur, parafrazuje, dodaje wyjaśnienia i pomija pewne elementy (szczególnie kulturowe). Badacz konkluduje, że wersja Klingera jest wręcz sprzeczna z intencjami Woolf²⁹, gdyż tłumacz dopuszcza się „ideologicznej manipulacji”, zastępując „modernistyczną nieokreśloność burżuazyjną estetyką, zakotwiczoną w dziewiętnastowiecznym realizmie”³⁰. W konsekwencji „na nowo wprowadzane są wartości, które pierwsi modernistyczni eksperymentatorzy – w tym Woolf i jej otoczenie literackie – starali się demaskować”³¹.

Podobne zniekształcenia zaobserwowano w tłumaczeniach *Do latarni morskiej* na języki włoski³², francuski³³ i rosyjski³⁴, aczkolwiek w analizach tych tekstów sam rytm zajmuje niewiele miejsca. Gora Gisbert i José Santaemilia, którzy omawiają dwa francuskie przekłady w odniesieniu do teorii feministycznych, poświęcają temu zagadnieniu jeden akapit³⁵. Zauważają, że o ile w wersji z 1929 roku nie zachowano kluczowych dla wytworzenia rytmu zabiegów Woolf, np. zamiast zrekonstruować intencjonalne powtórzenia, tłumacz stosuje synonimy, o tyle przekład z 1996 roku zasadniczo nie różni się pod tym względem od oryginału. Zdaniem badaczy stanowi to jeden z dowodów, że tłumaczenie Françoise Pellan – która, jak mówi, „zawsze czytała różne wersje na głos”, zanim zdecydowała o ostatecznym kształcie tekstu³⁶ – miało charakter oralny. Przypuszczam, że technika ta pozwoliła jej lepiej usłyszeć, czy zachowała pożądaną rytm.

29 P. Marcinkiewicz: *Polish Translations...*, s. 197.

30 Ibidem, s. 199.

31 Ibidem.

32 M. Giovannini: *Carmen Martín Gaité Translates To the Lighthouse*. W: *Translating Virginia Woolf*. Ed. O. Palusci. Peter Lang, Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–New York–Oxford–Wien 2012, s. 75–84; E. Minelli: *Punctuation Strategies in the Textualization of Femininity*. *Virginia Woolf Translated into Italian*. „New Voices in Translation Studies” 2005, vol. 1, s. 56–69. <https://doi.org/10.14456/nvts.2005.6>.

33 G. Gisbert, J. Santaemilia: *Gender and Translation*. *Virginia Woolf's To the Lighthouse in French*. W: *Género, lenguaje y traducción*. Ed. J. Santaemilia. Universitat de València/Dirección General de la Mujer, Valencia 2003, s. 474–484.

34 R. May: *Sensible Elocution*. *How Translation Works in & upon Punctuation*. „The Translator” 1997, vol. 3, s. 1–20.

35 G. Gisbert, J. Santaemilia: *Gender...*, s. 483.

36 Ibidem, s. 479.

Przy omawianiu interpunkcji w różnych tłumaczeniach prozy modernistycznej – w tym *To the Lighthouse* – na języki francuski i rosyjski Rachel May odnotowuje, że tłumacze mają w zwyczaju brać na siebie rolę redaktorów³⁷. Zauważa, że autorzy omawianych przez nią przekładów na dwa różne języki „wprowadzają te same zmiany w składni i interpunkcji, [co] wskazuje na ogólną przekładową estetykę, w której sięga się raczej po struktury płynne, logiczne niż po te potencjalnie bardziej zaskakujące lub dramatyczne”³⁸. Przytoczone przez May przykłady potwierdzają, moim zdaniem, tezę Bermana, że za niszczeniem rytmów mogą stać „arbitralne przeróbki interpunkcji”³⁹ – szczególnie w połączeniu z przeróbkami składni. Badaczka pisze, że wszystkie te „kropki, przecinki, myślniki, nawiasy, *i* oraz *ale*” wydają się przezroczyste, zależne wyłącznie od językowych konwencji, jednak modernistyczni twórcy wykorzystują je m.in. po to, by „tworzyć i utrzymywać napięcie”, „zestawiać ze sobą różne głosy, zaskakiwać lub bawić”, a także „odzwierciedlać, wzmacniać, a nawet kreować procesy myślowe, które nie mogą zostać wypowiedziane”⁴⁰. Innymi słowy, elementy te należą do najważniejszych narzędzi rytmotwórczych.

Rytm w przekładoznawstwie

Viktor Kochol uznaje, że rytm może zostać przełożony „niewłaściwie” lub „właściwie”; w tym drugim przypadku za pomocą „tożsamego” bądź innego rytmu, kiedy to dochodzi do „zastąpienia” – tłumacz zachowuje tylko najważniejsze cechy rytmu, pomijając te drugorzędne⁴¹. To raczej intuicyjna klasyfikacja, z którą trudno polemizować. Warto natomiast rozszerzyć ją na prozę, Kochol bowiem odnosi się tylko do poezji, tak jak większość przekładoznawców piszących o rytmie. Nie można wśród nich pominąć Clive’a Scotta i Jamesa Underhilla, którzy czerpią z teorii rytmu Meschonnic’a (również teoretyka i praktyka przekładu), ale prezentują mniej abstrakcyjne podejście. Żaden z nich nie konstruuje jednak ogólnej teorii rytmu w przekładzie ani metodyki jego badania.

37 R. May: *Sensible Elocution...*, s. 1.

38 Ibidem, s. 2.

39 A. Berman: *Przekład jako doświadczenie...*, s. 258.

40 R. May: *Sensible Elocution...*, s. 16.

41 V. Kochol: *The Problem of Verse Rhythm in Translation*. W: *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Ed. J. Holmes. De Gruyter Mouton, Berlin–Boston 1971, s. 106–107.

W dużej mierze wynika to zapewne z faktu, że rytm należy do dyskursu, a więc jest ściśle zindywidualizowany i przyporządkowany danemu tekstowi. Aby go zbadać, trzeba określić, co go tworzy w danym dziele, dlatego też jego analizy w przekładzie dalece się od siebie różnią i mają ograniczone przełożenie na badanie innych utworów. Przyczyn niedostatku teorii i metod można upatrywać także w tym, że rytm stanowi sumę licznych wyborów translatorskich i rzadko sam w sobie jest obierany na przedmiot analizy; badaczom wystarczają zwykle pojedyncze wzmianki o wpływie takich czy innych decyzji na rytm. Brakuje także siatki pojęciowej i narzędzi do jego opisu – pozostaje bytem subiektywnym, tym, co się słyszy, a niekoniecznie opisuje.

Kwestią tą zajmuje się Hilikka Pekkanen, która analizuje przesunięcia w obrębie rytmu w tłumaczeniach dzieł Jamesa Joyce’a i Ernesta Hemingwaya. Zwraca uwagę, że na rytm w prozie może się składać wiele elementów⁴²: od głosek i sylab, w tym akcentów i ewentualnych aliteracji, asonacji czy rymów, przez wyrazy i składnię (paralelizmy, hipotaksa, parataksa) oraz ściśle powiązaną z nią interpunkcję, która może wskazywać choćby pauzy, ton (np. pytający, ironiczny), aż po – w mniejszym stopniu – podział na akapity, rozdziały i tomy⁴³. Pekkanen omawia fragmenty różnych utworów, chcąc odpowiedzieć na trzy pytania:

- Jakie główne czynniki tworzą rytm w a) tekście źródłowym i b) tekście docelowym?
- Jakiego rodzaju jednostki rytmiczne zmieniono w procesie tłumaczenia i jak je zmieniono?
- Jakiego rodzaju jednostek rytmicznych nie zmieniono w tłumaczeniu⁴⁴?

Analiza fińskiej przekładoznawczyni obejmuje m.in. modyfikacje budowy zdań skutkujące pozbawieniem ich dynamiki, rytmiczności, a nawet zmianą obiektu, na którym skupia się uwaga czytelnika. Pekkanen zauważa, że wiele tych przesunięć wynika z różnic między językami, i dochodzi do wniosku, że sam rytm nie może determinować translatorskich decyzji, gdyż „stanowi tylko jeden aspekt procesu tłumaczenia”⁴⁵ oraz kształtują go inne wybory leksykalne i gramatyczne.

42 Por. H. Pekkanen: *Who's Got Rhythm? Rhythm-related Shifting in Literary Translation*. „Palimpsestes” 2014, vol. 27, [online], ak. 7–10, 42. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2072>.

43 E.M. Forster, a za nim m.in. E.K. Brown szukają rytmu w powieści nie na poziomie języka, lecz fabuły i obrazowania – jest to jednak oddzielna kwestia, wykraczająca poza zakres tego artykułu.

44 H. Pekkanen: *Who's Got Rhythm?...*, ak. 13.

45 Ibidem, ak. 41.

Założenia metodologiczne

Punktem wyjścia analizy, której wyniki przedstawiam w dalszej części artykułu, również są pytania o to, jakie jednostki tworzą rytm w oryginale i przekładzie, oraz czy, a jeśli tak, to jak je zmieniono, przy czym skupiam się wyłącznie na niszczeniu rytmów. Przyjmuję przy tym szeroką koncepcję rytmu, bardziej odpowiednią do analizy prozy – rozumiem go zatem jako określony układ elementów wewnątrz zdania i na poziomie międzyzdaniowym, który to układ wyznacza przebieg i dynamikę lektury, przekazuje i współtworzy znaczenie. Za najważniejsze elementy uznaję głoski, słowa, frazy i znaki interpunkcyjne. Uściślić muszę także „niszczenie” – pewna zmiana rytmów w tłumaczeniu jest bowiem nieunikniona i może być nieszkodliwa, a nawet niezbędna, choćby (jak wskazuje Pekkanen) ze względu na różnice między językami. Zgodnie z przyjętą koncepcją uznaję, że skoro rytm wpływa na sens, to niszczenie go musi się wiązać z pozbawieniem go tego wymiaru, istotnym zubożeniem bądź nieusprawiedliwioną modyfikacją znaczenia.

O niszczeniu rytmu mówię także, gdy przestaje on pełnić jedną z funkcji wymienionych przez Attridge’a w odniesieniu do fragmentu lub całości utworu. Przyjmuję, że w tym drugim przypadku do niszczenia rytmów dochodzi, gdy ma ono miejsce wielokrotnie, zmiany są duże, zauważalne i istotnie wpływają na doświadczenie lektury. Suma omawianych wyborów translatorskich prowadzi do niszczenia rytmu w całej powieści. Nie są one konsekwentnie wdrażane w każdym możliwym fragmencie, niemniej mowa tu o pewnych mikrotendencjach, nie wyjątkach. Ilustruję je przez reprezentatywne, acz niekiedy radykalne przykłady. Moim podstawowym celem nie jest zrozumienie intencji Klingera ani innych czynników, które wpłynęły na omawiane wybory tłumaczeniowe, lecz pokazanie ich skutków dla jednego z aspektów tekstu. Pomijam także fonetyczne środki stylistyczne, takie jak aliteracja i onomatopeja, gdyż tłumacz niemal nigdy ich nie zachowuje, co zubaża warstwę dźwiękową tekstu i przyczynia się do niszczenia rytmów, ale nie wymaga szczegółowego opisu.

Rytm zachowany, zastąpiony, zniszczony

Zacznę od analizy pierwszych zdań rozpoczynającego się *in medias res* utworu, w których można zaobserwować kolejno zachowanie rytmu (zдания [1a]–[2a] i [1b]–[2b]), zastąpienie go innym (zдания [3a] i [3b]) oraz zniszczenie (zдания [4a]–[5a] oraz [4b]–[6b]).

[1a] “Yes, of course, if it’s fine tomorrow,” said Mrs. Ramsay. [2a] “But you’ll have to be up with the lark,” she added.

[3a] To her son these words conveyed an extraordinary joy, as if it were settled, the expedition were bound to take place, and the wonder to which he had looked forward, for years and years it seemed, was, after a night’s darkness and a day’s sail, within touch. [4a] Since he belonged, even at the age of six, to that great clan which cannot keep this feeling separate from that, but must let future prospects, with their joys and sorrows, cloud what is actually at hand, since to such people even in earliest childhood any turn in the wheel of sensation has the power to crystallise and transfix the moment upon which its gloom or radiance rests, James Ramsay, sitting on the floor cutting out pictures from the illustrated catalogue of the Army and Navy stores, endowed the picture of a refrigerator, as his mother spoke, with heavenly bliss. [5a] It was fringed with joy. (3)⁴⁶

[1b] Tak, oczywiście, o ile jutro będzie ładnie – powiedziała pani Ramsay. – [2b] Ale będziesz musiał wstać raniutko – dodała.

[3b] Te słowa sprawiły jej synowi taką radość, jakby wyprawa była nieodwołalnie postanowiona i cudowne przeżycie, którego z dawna wyglądał, było tuż-tuż – jakby minęła ciemność nocy i płynęli łodzią do Latarni.

[4b] James Ramsay mając lat sześć należał już do wielkiego klanu ludzi, którzy nie potrafią reagować na życie całą gamą różnych uczuć; barwa ich nastroju w danej chwili jest całkowicie zależna od tego, czy od przyszłości spodziewają się radości, czy smutku. [5b] U takich ludzi, nawet we wczesnym dzieciństwie, każde drgnienie w skali doznań potrafi krystalizować i przekształcać bieżącą chwilę zależnie od tego, czy pada na nią mrok, czy jasność. [6b] Siedząc teraz na podłodze i wycinając lodówkę z ilustrowanego katalogu domu towarowego „Army and Navy” przeżywał wielką błogość pod wpływem słów matki; nasycił obrazek swą radością. (5)

W pierwszym akapicie pani Ramsay odpowiada na jakieś pytanie dwoma prostymi zdaniem ([1a]–[2a] oraz [1b]–[2b]). Wydaje zgodę krótkim „yes” – „tak” i wzmacnia ją nieco dłuższym „of course” – „oczywiście”, po czym dodaje pierwszy warunek: „if it’s fine tomorrow” – „o ile jutro będzie ładnie”. Łatwo sobie wyobrazić, że tu następuje pauza w wypowiedzi, urzeczywistniona uwagą narratora: „said Mrs. Ramsay” – „powiedziała pani Ramsay”, w polskiej wersji nawet niejako wydłużona w związku z konwencją stosowania w dialogach myślników zamiast drobnych cudzysłowów typowych dla publikacji

46 Wszystkie cytaty z wersji angielskiej pochodzą z wydania: V. Woolf: *To the Lighthouse*. Wordsworth Editions, St. Ives [b.r.w.]; z wersji polskiej – z wydania: V. Woolf: *Do latarni morskiej*. Przeł. K. Klinger. C&T, Toruń 2016. Po cytatach w nawiasach podano numery stron. Numeracja zdań i wyróżnienia (pogrubienia i podkreślenia) w cytowanych fragmentach pochodzą od autorki artykułu.

anglojęzycznych. Bohaterka dopowiada drugi warunek: „But you’ll have to be up with the lark” – „Ale będziesz musiał wstać raniutko”, opatrzoney *verba dicendi*: „she added” – „dodała”. Struktura składniowa jest tu oczywiście bardzo prosta, a zachowany rytm nie nabiera jeszcze cech charakterystycznych dla powieści.

W obu wersjach następuje teraz przejście do nowego akapitu (zdania o numerze [3]). Widać w nim już istotne różnice w rytmie zdań, z których czytelnik dowiaduje się, kto zadał pytanie pani Ramsay i czego dotyczyło. Jej syn cieszy się, gdyż w końcu będzie mógł popłynąć do latarni. Jest to niemal pewne, co wydaje się potwierdzać potrójna paralelna konstrukcja z czasownikiem posiłkowym *to be* („were settled”, „were bound”, „was [...] within touch”): jej dwa pierwsze kolony są w miarę krótkie i zakończone półkadencją, która nadaje im pewną definitywność, trzeci zaś, zawierający dwa wtrącenia o upływie czasu, imituje oczekiwanie bohatera, gdyż czytelnik czeka na zakończenie stosunkowo długiej frazy, tak jak chłopiec na wycieczkę do latarni. Jak na dłoni widać tu funkcje rytmu, o których pisał Attridge: dynamika oryginału daje efekty mimetyczne i emocjonalne, naśladując doświadczenie Jamesa. Rytm ten nieco meandruje, ale popycha zdanie do przodu, tworzy coraz większe napięcie w wyczekującym zakończenia czytelniku, a następnie zapewnia mu rozluźnienie, przynosząc satysfakcjonujący koniec.

Polskie zdanie zbudowane jest inaczej. Klinger łączy dwa pierwsze kolony spójnikiem „i”, ale zachowuje w nich paralelną strukturę i powtarza czasownik „być” („była”, „było”), natomiast w drugim zdaniu składowym oddziela podmiot od orzeczenia zdaniem podrzędnym („którego z dawna wyglądał”). Następnie wprowadza kolejną parę paralelnych konstrukcji zaczynających się od orzeczenia („minęła”, „płynęli”) i oddzielonych tym samym spójnikiem „i”. Paralelizmy są zatem słabsze, a liczba wtrąceń zostaje zredukowana do jednego, przez co zdanie to nie wywołuje w czytelniku takiego napięcia jak w oryginale. Jednakże Klinger tworzy pewną imitację wyczekiwania oraz nieoczekiwanej przeszkody: gdy wydaje się, że zdanie mogłoby się skończyć, tłumacz dodaje po myślniku dodatkowe informacje. Rytm się zmienia, ale jego funkcja zostaje niejako utrzymana – można tu zatem mówić o częściowym zastąpieniu.

Kolejne zdania wprowadzają istotniejsze modyfikacje: w polskim tekście następuje nowy akapit, co wydłuża pauzę w lekturze, oraz zmienia się składnia. W wersji angielskiej dwa kolejne zdania ([4a] i [5a]) mają często używany przez Woolf układ: pierwsze jest bardzo długie (składa się z dokładnie stu wyrazów) i wielokrotnie złożone, drugie zaś, króciutkie, stanowi konkluzję i kontrpunkt, moment wytchnienia. Tłumacz tworzy trzy zdania podobnej długości ([4b], [5b], [6b]), co niszczy kontrast, oraz usuwa anaforyczne powtórzenia *since* i z czterech wtrąceń zachowuje jedno, a jednocześnie racjonalizuje, eks-

plicytuje i upraszcza treść, np. zamieniając zaimek w pierwszym zdaniu (*he*) na pełną frazę („James Ramsay”). Tym samym, po pierwsze, fragment, który od czytelnika oryginału wymaga dużego skupienia, a może nawet powtórnej lektury, w przekładzie staje się łatwo zrozumiały już przy pierwszym podejściu. Po drugie, brak wyczekiwania oznacza, że nie wytwarza się równie duże napięcie, a więc i konkluzja nie daje tyle samo satysfakcji. Po trzecie, choć polski czytelnik dowiaduje się z treści, jaką osobą jest James, to nie dostaje tej samej wskazówki, co czytelnik angielski, który w oryginalnym rytmie może wyczytać zapowiedź nerwowości i nadwrażliwości bohatera, cechującego się dużą emocjonalnością i wewnętrznym napięciem, wyczuwalnym w tekście. W obu wersjach językowych te początkowe zdania stanowią zapowiedź – nieco odmiennego – rytmu reszty utworu.

Nienaśladowanie procesów myślowych

Podobne zabiegi widać we fragmentach, które ewidentnie naśladują ciągi myślowe – co stanowi podstawę techniki strumienia świadomości i spaja tak napisaną powieść w całość. Przedstawię to w odniesieniu do dwóch bohatererek. Oto pierwszy, dobitny przykład:

[1a] **But then**, Mrs. Ramsay, though instantly taking his side against all the silly Giddingses in the world, **then, she thought**, intimating by a little pressure on his arm that he walked up hill too fast for her, and she must stop for a moment to see whether those were fresh molehills on the bank, **then, she thought**, stooping down to look, a great mind like his must be different in every way from ours. (51)

[1b] Pani Ramsay natychmiast stanęła w myślach po jego stronie przeciwko wszelkim głupim pannom Giddings na świecie. [2b] Ścisnęła go lekko za ramię, by mu zasygnalizować, że za prędko idą pod górę, że chciałaby zatrzymać się na chwilę, by sprawdzić, czy kretowiska na grządce były świeże. [3b] Chyląc się ku ziemi pomyślała, że taki wielki umysł jak jego musi się różnić pod każdym względem od innych. (67–68)

W przytoczonym wycinku pani Ramsay idzie pod rękę z mężem i rozmyśla o tym, jak kiedyś przestraszył on niejaką pannę Giddings. Powtarza partykułę *then* (po której następuje uwaga narratora „she thought”), by wrócić do rozpoczętej myśli, gdy rozprasza ją zbyt szybkie tempo marszu i widok kretowisk. Rytm długiego zdania dwukrotnie się zapętla, gdy myśli bohaterki oddalają się od tematu i do niego wracają, aż w końcu pani Ramsay formułuje uwagę

o wyjątkowości małżonka. W polskiej wersji zdanie to podzielono na trzy, zupełnie zmieniając rytm, który przestaje odwzorowywać procesy myślowe. Przez takie przekształcenia ztraca się iluzja przedstawienia strumienia świadomości, a także dynamika i budowane napięcie wraz z wyczekiwanym rozwiązaniem, na które położona jest mniejsza emfaza niż w wersji angielskiej.

Niszczanie rytmów strumienia świadomości widać także we fragmencie o zupełnie innym rytmie, tj. w drugiej części utworu *Time passes* (której tytuł Klinger nadzwyczaj trafnie tłumaczy jako *Czas płynie*), gdy pani McNab sprząta wakacyjny dom Ramsayów. Rytm krótkich kolonów i prostych zdań składających się w dużej mierze z wyrazów jednosylabowych oddaje monotony charakter zajęcia bohaterki oraz wskazuje na jej dorzeczne podejście do życia. Wzorem Woolf Klinger stosuje głównie proste zdania, wykrzyknienia będące markerami oralności, a także rustykalizację stylu – jednakże wyłącznie na poziomie leksyki, usuwając ją natomiast ze składni. Bohaterka kilkakrotnie wraca do tych samych wątków, powtarzając pewne frazy niczym mantrę. Zarzuca choćby Ramsayom, że nie wykazywali zainteresowania domem – przez dziesięć lat go nie odwiedzili ani nie kazali nikomu się nim zająć. Mówi: „But people [...] should come themselves; they should have sent somebody down to see” (101), co Klinger tłumaczy następująco: „Powinni jednak sami przyjechać albo przynajmniej przysłać kogoś, żeby się zajął wszystkim na miejscu” (127). Pani McNab powraca nieraz do tej myśli, powtarzając przysłówek *never* („nigdy”) i jednosylabowe czasowniki *come*, *write* i *send* (z dopełnieniem domyślnym). Klinger istotnie zaburza rytm owych fraz, gdyż usuwa powtórzenia *never* i nie zachowuje paralelizmu składniowego, stosuje synonim, tłumacząc *come* raz jako „przyjechać”, innym razem jako „pojawić się”, oraz dodaje spójniki, partykuły i dopełnienia:

they had never come all these years; just sent her money; but never wrote, never came,

But they never sent; never came.

They never sent. They never wrote.
(101–102)

no i przez te wszystkie lata nie pojawili się tu; przysłali jej tylko pieniądze, **ale** nigdy nie pisali, nigdy **sami** nie przyjeżdżali;

A oni nigdy nikogo nie przysłali **ani sami** nie przyjeżdżali.

Nikogo nie przysłali. Nigdy **nic** nie napisali. (128–130)

Pozostaje to niezgodne z oryginalnym zamierzeniem głównie dlatego, że usuwane są znaczniki poprzedzającego mowę poziomu świadomości, w którym bohaterka nie stosuje wyjaśnień, gdy dobrze wie, o co jej chodzi. Tłumacz nie tylko usuwa skróty myślowe, lecz także podnosi rejestr, tworząc bardziej

literacką wypowiedź z przemyśleń prostej kobiety. Co więcej, wyróżniający się rytm rozdziałów, w których występuje pani McNab, upodabnia się do rytmu pozostałych – następuje niepożądane ujednolicenie.

Usuwanie efektów emocjonalnych

W przypadku *Do latarni morskiej* nie można nie wspomnieć o rytmie naśladowującym stan emocjonalny postaci. Widać go poniekąd już w przytoczonych fragmentach, z których przebija żal i zmęczenie pani McNab. O wiele lepszych przykładów dostarcza jednak pani Ramsay, osoba nad wyraz uczuciowa, wręcz egzaltowana. Poniższy fragment przedstawia jej przemyślenia o zaręczynach Paula i Minty.

Marriage needed – oh, all sorts of qualities (the bill for the greenhouse would be fifty pounds); one – she need not name it – that was essential; the thing she had with her husband. Had they [Paul and Minta] that? (44)

Małżeństwo wymaga różnego rodzaju umiejętności (a rachunek za cieplarnię wyniesie pięćdziesiąt funtów); jedna – ta, która łączy ją z mężem, a której nie ma potrzeby nazywać po imieniu – jest szczególnie ważna. Czy między Paulem i Mintą istnieje tego rodzaju więź? (58)

W oryginale wycinek ten jest bardzo dynamiczny, a rytm wskazuje ewentualną artykulację. Pani Ramsay urywa wątek, o czym świadczy aktualizujący pauzę myślnik, i kończy myśl po wykrzyknieniu *oh*, a następnie przypomina sobie o rachunku i zaraz potem powraca do rozmyślań o czymś, co jest szczególnie ważne, a czego nie musi – i widzieć, że nie chce – nazywać. Kończy tę myśl półkadencją, na którą wskazuje średnik, czyli swego rodzaju zawieszeniem, tak jakby chciała coś dodać, ale nie od razu wiedziała co – po czym dopowiada, że owo nienazwane „to” istnieje między nią a panem Ramsayem.

Zdania w polskiej wersji sprawiają wrażenie nie prywatnych, pospiesznych przemyśleń pojawiających się tu i teraz, lecz z góry przygotowanej wypowiedzi. Pani Ramsay nie przerywa refleksji eksklamacją, zdanie o rachunku poprzedza spójnik przeciwstawny „a”, który sygnalizuje czytelnikowi nadchodzącą zmianę tematu, zaś wtrącenie między parą zachowanych myślników to rozbudowana konstrukcja dwóch zdań podrzędnych połączonych drugim spójnikiem „a”. Tworzy ona inny ciąg intonacyjny i jest na tyle skomplikowana, że wymaga większego skupienia, co spowalnia rytm. Całkowicie zanika natychmiastowość i spontaniczność. Tego rodzaju zdanie – w którym widać nielinearność,

otwartość, zawieszenie, niepewność, niejasność – według poglądów samej Woolf byłoby zdaniem „kobiecy”, w przeciwieństwie do linearnego, definitywnego zdania „męskiego”⁴⁷. Choć podział ten wydaje się nazbyt prosty, Elena Minelli⁴⁸ łączy podobnego typu przekształcenia, które obserwuje we włoskim przekładzie, z pozbawianiem tekstu wymiaru kobiecości i narzucaniem męskiego punktu widzenia.

Zaznaczanie przesunięć deiktycznych

Kolejna tendencja wiąże się z ideą współdzielonej świadomości, a więc częstych i licznych przeskoków między centrami deiktycznymi, co niejednokrotnie wymaga ponownego odczytania danego fragmentu. Jest to przykład sytuacji, w której rytm lektury kształtuje znaczenie – odwołując się do Attridge’a, można powiedzieć, że pisarka podważa zasugerowany wcześniej sens. W polskiej wersji takie przesunięcia deiktyczne bywają jasno oznaczone, dzięki czemu czytelnik od razu wie, gdy do nich dochodzi. Ma to miejsce m.in., gdy za pomocą cudzysłowu tłumacz wyszczególnia wypowiedzi lub przemyślenia w pierwszej osobie. Przykładowo – w rozmyślaniach pani Ramsay o Charlesie Tansleyu pojawia się zdanie: „He was a sarcastic brute, Andrew said” (6). Czytelnik, dopóki nie doczyta zdania do końca, zakłada, że pierwsza część to kolejny element przemyśleń bohaterki – dopiero dopowiedzenie wyjaśnia, że pani Ramsay przywołuje opinię syna. W polskiej wersji jest to jasne od samego początku: „«To sarkastyczny gbur», mówił o nim Andrew” (9). Podobna sytuacja ma miejsce, gdy uwagi narratorskie zostają przeniesione na początek zdania i stanowią jego nadrzędnik. I tak na przykład: „He wanted sympathy. He was a failure, he said” (27) przełożono jako: „Potrzebował współczucia. Mówił, że jest życiowym bankrutem” (36).

Skrajny przykład takiego podejścia pojawia się, gdy tłumacz wydobywa z narracji wypowiedź. W oryginale wydaje się ona najpierw przynależeć do przemyśleń Andrew, ukazanych w formie mowy pozornie zależnej. Dopiero gdy pojawia się odpowiedź, czytelnik orientuje się, że część zdania została wypowiedziana na głos. W wersji polskiej jest to jasne od samego początku.

47 Zob. V. Woolf: *Własny pokój*. Przeł. A. Graff. Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1929/1997, s. 96.

48 E. Minelli: *Punctuation...*

They all had to join in and sing the chorus, and shout out together:

Damn your eyes, damn your eyes...
but it would be fatal to let the tide come in and cover up all the good hunting-grounds before they got on to the beach.
“Fatal,” Paul agreed [...]. (54)

Wszyscy musieli się włączyć i śpiewać refren wykrzykując razem:

Głupie cięły na niedzielę.
– Zejdźmy na plażę – odezwał się Andrew – nim przypływ zaleje nam dobre łowiska.
– Zejdźmy – podchwycił Paul [...]. (71)

Eliminowanie paralelnych konstrukcji

Na koniec warto powiedzieć, że w całym utworze pojawiają się oddzielane średnikiem podwójne i potrójne struktury paralelnych prostych zdań składowych, takie jak: „He shivered; he quivered” (22), „He quivered; he shivered” (22), „He couldn’t play cricket; he poked; he shuffled” (6). W polskiej wersji owe charakterystyczne konstrukcje często zanikają, gdyż tłumacz dodaje spójniki: „A on drżał, trząsł się” (30), „Cały się trząsł i drżał” (30), „W krykieta grać nie mógł, bo potykał się i powłóczył nogami” (9). Asyndetyczne, anaforyczne struktury, przywodzące na myśl akt dodawania, niejako „na żywo”, kolejnych kolonów, zostają zastąpione przez niewyróżniające się struktury para- i hipotaktyczne, które „racjonalizują” tekst, pozbawiając go dynamiki i spontaniczności. Nie tylko niepotrzebnie niszczy to rytmy na poziomie mikro, lecz także pozbawia utwór swego rodzaju refrenów – w oryginalne konstrukcje te stanowią rozpoznawalną dla czytelnika figurę spajającą na poziomie makro.

Takie struktury tworzą także regularny rytm przypominający ruch fali, zwłaszcza gdy kolejne kolony kończą się tym samym słowem. Widać to m.in. pod koniec książki, gdy James i Cam Ramsay płyną z ojcem do latarni. Woolf wykorzystuje tu paralelne konstrukcje typu „James thought, and Cam thought” (121), „So James could tell, so Cam could tell” (123). Rytm oddaje okoliczności ich podróży – wyprawę łodzią, która to opada, to się unosi na falach – a dodatkowo owe konstrukcje wskazują, że James i Cam funkcjonują podobnie, ale oddzielnie, są niezwykle samotni, gdy rodzina rozpada się po śmierci matki. W tłumaczeniu frazy te skrócono do: „jego dzieci poczuły prawie jednocześnie” (151) oraz „James i Cam odgadywali jego myśli” (153), co nie wskazuje ani na ruch fali, ani na izolację postaci.

Wnioski

Rytm pozostaje do pewnego stopnia nieuchwytny, o czym świadczy brak ogólnie przyjętej jego definicji, zamiast której funkcjonuje wiele lakonicznych, sentencjonalnych określeń. Mimo to można – i warto – badać ten aspekt w przekładzie prozy, posługując się choćby klasyfikacją Attridge’a i zwracając uwagę zwłaszcza na powtarzające się wybory tłumaczeniowe, ze względu na sensotwórczą rolę rytmu oraz jego wpływ na doświadczenie lektury. Dlatego też posługując się kilkoma przykładami, w artykule omówiłam szereg mikrotendencji, które prowadzą do niszczenia rytmów w powieści *Do latarni morskiej*, zmiany ich dynamiki i pozbawiania ich związków ze znaczeniem. Przede wszystkim spłaszcza się amplituda długości zdań, gdyż wiele z nich podlega uproszczeniu i podziałowi na krótsze, usuwane są paralelizmy i powtórzenia oraz dodawane wyjaśnienia, które wygładzają tekst. W konsekwencji styl znacznie słabiej imituje nieocenzurowane, bieżące myśli bohaterów; zamiast tego czytelnik ma do czynienia z przetworzoną, uładzoną narracją. Wielokrotnie redukuje się napięcie i dynamikę, tak samo jak głębię i intensywność uczuć postaci. Kolejna tendencja prowadząca do zmiany doświadczenia lektury to liczne eksplicytacje, np. wyróżnianie wypowiedzi – tekst staje się od razu jednoznaczny, kolejne informacje nie zmieniają jego odbioru. Co więcej, w pojedynczych fragmentach, a nawet w całej powieści, usuwane są pewne frazy i konstrukcje pełniące funkcję refrenów.

Owo niszczenie rytmów nie wydaje się celowe, raczej stanowi efekt uboczny wyborów tłumacza wypływających ze skłonności do upraszczania, racjonalizacji i eksplicytacji oraz odmiennej od Woolfowskiej estetyki. Może również być rezultatem sugestii bądź poleceń redakcji, najwyraźniej też wynika z innego postrzegania rytmu. Podczas gdy u Woolf rytm jest spójny z jego szeroką koncepcją, gdyż pisarka wykorzystuje go do kształtowania sensu, to w przekładzie następuje najwyraźniej rozgraniczenie treści i formy; znacząca staje się wyłącznie ta pierwsza. Przekładany jest jedynie sens zawarty w treści, z pominięciem sensu zawierającego się w formie – tak jakby mogła być ona niemalże dowolna.

Omówione mikrotendencje uznaję za najważniejsze w analizowanym przypadku, acz nie są one jedyne. Sam rytm w przekładzie prozy wymaga zresztą bardziej dogłębnych badań, m.in. rozwinięcia teorii i metodyki, porównania różnego rodzaju tekstów, w tym serii przekładowych i tłumaczeń na różne języki, analizy rytmu różnych odmian języka, omówienia nie tylko niszczenia, lecz także zastępowania i zachowywania rytmów oraz uwzględnienia rytmu na poziomie głosek i obrazowania. Obiecującym polem badań jest ponadto możliwa zmiana podejścia tłumaczy do rytmu. Pewne tendencje w spolszcze-

niu Klingera są bowiem spójne z obserwacjami poczynionymi w przypadku innych dwudziestowiecznych przekładów modernistycznej prozy, kiedy to rytm najwidoczniej nie był uznawany za ważną część składową tłumaczenia. Natomiast nawet powierzchowne obserwacje przekładów z ostatnich lat – a warto zauważyć, że powieści strumienia świadomości przeżywają swoisty retranslacyjny renesans na polskim rynku, o czym świadczą nowe wydania *Ulissesa* (tłum. Maciej Świerkocki, 2021), *Pani Dalloway* (tłum. Magda Heydel, 2023) oraz *Gdy leżę, konając* (tłum. Jacek Dehnel, 2024) – wskazują na większą skłonność do eksperymentowania i odwzorowywania estetyki epoki oraz troskę o to, by rytm nie zaginął w tłumaczeniu. Można zatem wyrazić nadzieję, że także powieść *Do latarni morskiej* doczeka się polskiej wersji, w której nie będzie można się dopatrzeć (czy też dosłuchać) systematycznego niszczenia rytmów.

Literatura

- Attridge D.: *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge University Press, New York [1995] 2008.
- Benveniste É.: *La Notion de rythme dans son expression linguistique*. W: *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris 1966.
- Berman A.: *Przekład jako doświadczenie obcego*. Przeł. U. Hrehorowicz. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 249–264.
- Chesterman A.: *Cross-disciplinary Notes for a Study of Rhythm*. „Adaptation” 2019, vol. 12, s. 271–283. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apy012>.
- Demińska-Pawelec J.: „Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Dziadek A.: *Slave to the Rhythm? O różnych sposobach definiowania rytmu*. „Forum Poetyki / Forum of Poetics” 2021, nr 25, s. 74–85.
- Giovannini M.: *Carmen Martín Gaité Translates To the Lighthouse*. W: *Translating Virginia Woolf*. Ed. O. Palusci. Peter Lang, Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–New York–Oxford–Wien 2012, s. 75–84.
- Gisbert G., Santaemilia J.: *Gender and Translation. Virginia Woolf’s To the Lighthouse in French*. W: *Género, lenguaje y traducción*. Ed. J. Santaemilia. Universitat de València/Dirección General de la Mujer, Valencia 2003, s. 474–484.
- Humphrey R.: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Cambridge University Press, London 1995.

- Kochol V.: *The Problem of Verse Rhythm in Translation*. W: *The Nature of Translation. Essays On the Theory and Practice of Literary Translation*. Ed. J. Holmes. De Gruyter Mouton, Berlin–Boston 1971, s. 106–111.
- Marcinkiewicz P.: *Polish Translations of Anglo-American Literature and the Question of Ideology. From Romanticism to Twentieth-Century Avant-Gardes*. „TranslatoLogica: A Journal of Translation, Language, and Literature” 2017, vol. 1, s. 189–208.
- May R.: *Sensible Elocution. How Translation Works in & upon Punctuation*. „The Translator” 1997, vol. 3, s. 1–20.
- Meschonnic H.: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier, Lagrasse 1982.
- Minelli E.: *Punctuation Strategies in the Textualization of Femininity. Virginia Woolf Translated into Italian*. „New Voices in Translation Studies” 2005, vol. 1, s. 56–69. <https://doi.org/10.14456/nvts.2005.6>.
- Morini M.: *Translation, Stylistics and To the Lighthouse. A Deictic Shift Theory Analysis*. „Target. International Journal of Translation Studies” 2014, vol. 26, s. 128–154. <https://doi.org/10.1075/target.26.1.05mor>.
- Naremore J.: *The World Without a Self. Virginia Woolf and the Novel*. Yale University Press, New Haven–London 1973.
- Pekkanen H.: *Who's Got Rhythm? Rhythm-related Shifting in Literary Translation*. „Palimpsestes” 2014, vol. 27, [online]. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2072>.
- Saunders R.: *Language, Subject, Self. Reading the Style of To the Lighthouse*. „NOVEL: A Forum on Fiction” 1993, vol. 26, s. 92–213. <https://doi.org/10.2307/1345687>.
- Scott C.: *Rhythm in Translation, with Two Accounts of Leconte de Lisle's 'Midi'*. „Journal of European Studies” 2020, vol. 50, s. 91–105. <https://doi.org/10.1177/0047244119892858>.
- Underhill J.: *Voice and Versification in Translating Poems*. University of Ottawa Press, Ottawa 2016.
- Woolf V.: *To the Lighthouse*. Wordsworth Editions, St. Ives [b.r.w., 1927].
- Woolf V.: *Własny pokój*. Przeł. A. Graff. Wydawnictwo Sic!, Warszawa [1929] 1997.
- Woolf V.: *Morświn w różowym oknie*. Wybór, przekł. i oprac. listów D. Pietrzyńska. „Twój Styl”, Warszawa 2003.
- Woolf V.: *Do latarni morskiej*. Przeł. K. Klinger. C&T, Toruń [1962] 2016.

Zuzanna Jaskuła

Niszczenie rytmów w polskim przekładzie *Do latarni morskiej* Virginii Woolf

STRESZCZENIE | W artykule omówiono niszczenie rytmów w polskim tłumaczeniu powieści *Do latarni morskiej* Virginii Woolf, którego autorem jest Krzysztof Klinger. Pokazano, że rytm współtworzy znaczenie tekstu oraz może pełnić szereg funkcji na poziomie mikro i makro – m.in. w całej omawianej powieści naśladuje dynamikę przebiegu procesów myślowych. Tym samym zaburzanie rytmu w przekładzie, przede wszystkim na poziomie składni i interpunkcji, zubaża sens utworu.

SŁOWA KLUCZOWE | niszczenie rytmów, rytm prozy, przekład rytmu, tłumaczenie powieści strumienia świadomości, *Do latarni morskiej*

Zuzanna Jaskuła

The Destruction of Rhythms in the Polish Translation of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*

SUMMARY | The article discusses the destruction of rhythms in the Polish rendition of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, translated by Krzysztof Klinger. It demonstrates that rhythm co-creates meaning and can perform multiple functions on the micro and macro levels; for instance, in the entirety of *To the Lighthouse*, rhythm imitates the dynamics of thought processes. As a result, distorting rhythms in translation, especially in regard to syntax and punctuation, impoverishes the meaning of the text.

KEYWORDS | destruction of rhythms, rhythm in prose, translation of rhythm, translation of a stream-of-consciousness novel, *To the Lighthouse*

ZUZANNA JASKUŁA | mgr, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, związana z Instytutem Lingwistyki Stosowanej UW. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół rasizmu w przekładzie, przekładu modernizmu i ekotłumaczenia. Autorka publikacji: „Lubimy czytać” Katherine Mansfield, czyli internetowe recenzje jako punkt wyjścia krytyki przekładu („Rocznik Przekładoznawczy” 2022), *Czy ten przekład jest wegetariański? Tłumaczenie wegetarianizmu w polskiej wersji* Zjadania zwierząt Jonathana Safrana Foera (Komunikacja międzykulturowa w przekładzie, 2024).