

Anna Ruttar

Tłumaczenie wiersza *klišej kiše* Josipa Severa a zagadnienie muzyczności

Pośród reprezentantów chorwackiej poezji po 1945 r. w „Moście” (1991) nie mogło zabraknąć Josipa Severa (1938—1989). Za życia opublikował tylko dwa tomy poetyckie: *Diktator* (1969)¹ i *Anarhokor* (1977)² (pośmiertnie zaś ukazały się: *Borealni konj* (1989)³ i *Syježa dama Damask trese* (2004)⁴). Należał jednak do tych nielicznych, którzy już za życia stali się legendą⁵. W plebiscycie „Top 5 hrvatskih pjesničkih knjiga od 1950. do danas”, przeprowadzonym przez czasopismo „Poezija”⁶ (grudzień 2006 r.), swój wybór pięciu poetyckich tomów-faworytów prezentowali: Zvonimir Mrkonjić, Branko Maleš, Branimir Bošnjak, Sead Begović, Miroslav Kirin, Krešimir Nemeć, Denis Derk i Rade Jarak. W wyborze każdego z nich figurował co najmniej jeden z tomików Josipa Severa. Ten postmodernistyczny chorwacki poeta kultowy⁷ studiował rusycystykę w Zagrzebiu i sinologię w Pekinie. Tłumaczył z języków rosyjskiego i chińskiego. Jego *licentia poetica* nie sprowadza się tylko do zręcznego kombinowania dźwięczącymi słowami⁸. Niezwykle bogata „dźwiękowa prezentacja świata” budowana jest między innymi na zrębach rosyjskiej awangardy, futuryzmu, formalizmu (Dubravka Oraić Tolić mówi o twórczości Severa jako o poezji „końca awangardowego raj”), tradycji poe-

¹ J. Sever: *Diktator*. Zagreb 1969.

² J. Sever: *Anarhokor*. Zagreb 1977.

³ J. Sever: *Borealni konj*. Zagreb 1989.

⁴ J. Sever: *Syježa dama Damask trese*. Zagreb 2004.

⁵ T. Maroević: *Josip Sever*. „Republika” [Zagreb] 1989, god. 45, br. 3—4, s. 185.

⁶ E. Jahić, in: „Poezija” [Zagreb] 2006, br. 3—4.

⁷ G. Rem: *Fragment o kulturnom postmodernom hrvatskom pjesniku Josipu Severu*. „Riječi” [Sisak] 2002, br. 4, s. 9—13.

⁸ T. Maroević: *Josip Sever*...

tyckiej Tina Ujevicia, na rozległych zainteresowaniach kulturą Chin. Swoistą poetycką encyklopedię rozproszonych symboli, motywów, alegorii, śladów tradycji i kultur Josip Sever poddaje działaniu dźwiękowej magii.

W niniejszym artykule podejmujemy dyskusję na temat różnych wymiarów muzyczności tekstu poetyckiego i wskazujemy, jakim modyfikacjom mogą one ulegać w procesie przekładu. Rozważamy możliwości ekwiwalentyzacji muzyczności na wielu poziomach funkcjonowania tego fenomenu. Wybór jednego tylko tłumaczenia wiersza Josipa Severa⁹, opublikowanego we wspomnianym już „Moście”, dyktuje sam oryginał. Trzystrofowy *klišej kiše*, zgodnie z interpretacją Krešimira Bagicia zawartą w książce zatytułowanej *Živi jezici*¹⁰, jest wierszem znakomicie egzemplifikującym jeden ze sposobów poetyckiego, indywidualnego organizowania płaszczyzny brzmieniowej, reprezentującym jeden z „elementów Severowej eufonii”, na który składa się, oprócz anagramów i „poetyckiej etymologii”, „imitativna suzvučja”. Wiersz ten stanowi dobry materiał do rozważań nad muzycznością i nad jej przekształceniami w procesie przekładu nie tylko ze względu na samą płaszczyznę brzmieniową, lecz także z uwagi na obecne w nim tropy muzyczne, a także z tego względu, że jest tekstem obrazującym sposoby realizowania poetyckiego, muzycznego ustrukturywania.

Oto analizowany przez nas utwór J. Severa w oryginale i jego przekład na język polski:

*klišej
kiše*

s trga od sata
niz prašku i vlašku
išla je kiša
ko limena glazba

meni se čula
ko sazvučje miševa
il sjenke dima
preko lišaja

il šuplje vrijeme
kroz praaazan prostor
koje se laže
i poništava¹¹.

Migawka mżawki

z targu przez godzinę
obok bydła i sadła
szedł deszcz
jak grająca blaszanka

a mnie się zdawało
że słyszę pisk myszy
lub drży obłok dymu
ponad mchem.

albo czas ułomny
przez puustą przestrzeń
to kłamie sam siebie
to się unicestwia¹².

⁹ Kilka przekładów poezji Josipa Severa proponuje m.in. antologia *Widzieć Chorwację. Panorama chorwackiej literatury i kultury (1990—2005)*. Red. K. Pieniążek-Marković, G. Rem, B. Zieliński. Poznań 2005.

¹⁰ K. Bagić: *Živi jezici*. Zagreb 1994, s. 72—73.

¹¹ J. Sever: *klišej kiše*. In: *Borealni konj...*, s. 30.

¹² J. Sever: *klišej kiše — Migawka mżawki*. Tłum. A. Szymańska. In: *Most. The Bridge. Journal of croatian literature. O literaturze chorwackiej*. Zagreb 1991.

Tytuł

Zwróćmy uwagę na zapis tytułu oryginału i tytułu przekładu. Tytuły różni nie tylko pisownia pierwszych ich wyrazów (w oryginale małą literą, w przekładzie wielką literą), ale także układ słów. Swoista „choreografia tekstu” tytułu oryginału (G. Rem) sugeruje kierunek padania deszczu. Tytuł przekładu tego kierunku, niestety, już nie odzwierciedla. Zapis proponowany przez Josipa Severa uwyrażnia ponadto brzmieniowe podobieństwo dwu wyrazów (*klišej kiše*) w konfiguracji jeden nad drugim. Nawet jeśli to dźwiękowe podobieństwo wyrazów polskiego tytułu wiersza Josipa Severa (*Migawka mżawki*) zostaje odtworzone, to jednak nie jest ono poparte efektem wizualnym, jaki powoduje zapis. Josip Uzarević mówi o frazowej słabości chorwackiej syntagmy „pada kiša” („pada deszcz”) lub „vani pada kiša” („na zewnątrz pada deszcz”). Podobnie konstatuje Goran Rem: „Padanje kiše kodni je lirski slikovni frazem, u hrvatskom nosi i određenu subauditivnu disperziju”¹³. Tytuł *klišej kiše* jest sugestią, właśnie, padania deszczu, określoną konkretyzacją zjawiska atmosferycznego: semantyzowanym w tytule obrazem padania. Prócz konstatowanego „widoku” padania deszczu, tytuł oddaje: a) słabość semantyczną charakterystycznej syntagmy, a przez układ słów tytułu oryginału dodatkowo b) słabość ta zostaje zobrazowana i odnowiona/wzmocniona.

Praška i Vlaška

Mówiąc o indywidualnej organizacji wypowiedzi artystycznej, Jugana Stojanović wyróżnia takie jej elementy, jak: intonacja, muzyka słów, rytm frazy, zwrotność zdań. Wskazuje tym samym na wyznaczniki decydujące o indywidualnej organizacji warstwy fonicznej tekstu, a zatem o jednym z wymiarów potencjalnie zawartej w nim muzyczności¹⁴. Należy uściślić, że — w myśl podziału muzyczności zaprezentowanego w książce Andrzeja Hejmeja pt. *Muzyczność dzieła literackiego* — chodzi tu o sferę tzw. muzyczności I.A. Hejmej dokonuje bowiem klasyfikacyjnego podziału muzyczności na: pierwszą (I), drugą (II) i trzecią (III). Ponieważ w tekście będzie również mowa o pozostałych „muzycznościach”, konieczne jest ich zdefiniowanie. „Wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii” zawiera w sobie muzyczność I. Jej zakres nie jest jednak jednoznaczny,

¹³ G. Rem: *Melankolični ljetopis hrvatskog pjesništva*. „Zarez” 2004, br. 144—145.

¹⁴ „Nie historia więc, lecz sposób przedstawienia historii, intonacja zdania, styl wypowiedzi, szczególność języka są odbiciem indywidualności autora, jego natchnienia, jego światopoglądu”. J. Stojanović: *Krytyk i struktura przeloženog djela*. „Literatura na Šwiecie” 1984, nr 8 (157), s. 309.

gdyż wiąże się ze sferą konkretnego języka artystycznego. Rozpatrując muzyczność I, nie powinniśmy zajmować się immanentnym ukształtowaniem fonetycznym jakiegoś języka, a jedynie „nadany w sposób jednostkowy uporządkowaniem w sferze brzmieniowości danego tekstu literackiego”. Muzyczność I wynika zatem ze świadomego kształtowania przez autora sfery instrumentacji dźwiękowej danego tekstu literackiego i wyjaśnia źródło brzmieniowości utworu. Podczas gdy muzyczność I jest najbardziej powszechna, muzyczność II jest najmniej dyskusyjna, bowiem „ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także — akcydentalnie — przedstawiania muzyki w stanie natury”. Zauważenie muzyczności II może prowadzić do rozpoznania pozostałych rodzajów muzyczności. Jej przejawy prezentują się jednoznacznie w dyskursie artystycznym i często stanowią metatekstowy sygnał służący ujawnieniu dwu pozostałych muzyczności. Muzyczność III natomiast niesie z sobą najwięcej komplikacji. Dotyczy takich zabiegów werbalnych w konkretnym dziele literackim, dzięki którym można weń wprowadzić wymiar dzieła muzycznego. Należy pamiętać jednak, że „zakres możliwości sygnalizowania odniesienia intersemiotycznego [...] jest skrajnie ograniczony ze względu na uwarunkowania ontologiczne — nie ma bezpośredniego przejścia pomiędzy materiałem muzyki a materiałem literatury, rozwiązaniem staje się pojedyncza, indywidualna interpretacja literacka muzycznego schematu”¹⁵.

Zgodnie z interpretacją Krešimira Bagicia zawartą w książce *Živi jezici*¹⁶, *klišej kiše* jest wierszem kapitalnie prezentującym indywidualną organizację płaszczyzny brzmieniowej, a zatem realizację muzyczności I. Powtarzalność tych samych spółgłosek w wierszu, asonanse, aliteracje składają się na typowy dla Josipa Severa poetycki gest — „eufonijnska/zvukovna gesta”. Repetycyjność głosek i imitacyjne całości brzmieniowe zyskują w wierszu wymiar symboliczny i powodują efekt bliski temu, który mogłyby uruchomić onomatopeje¹⁷.

W *Migawce mżawki* „deszcz szedł” („išla je kiša”), ale ulice Praška i Vlaška¹⁸, a także „trg” („trg” Bana Jelačicia wraz z charakterystycznym punktem spotkań pod stojącym na nim zegarem) zupełnie znikły. Zgodnie z oczekiwaniami V.N. Komissarowa, powinno być tak, że „rzetelny tłumacz zawsze próbuje kompensować nieznaną formę języka oryginału wiadomościami o miejscach opisywanych w tekście zdarzeń, studiami nad sytuacją, historią kraju i historią literatury, do której należy tłumaczony utwór, nad drogą twórczą jego autora i tak dalej”¹⁹. W *Mi-*

¹⁵ A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001, s. 52—66.

¹⁶ K. Bagić: *Živi jezici...*, s. 72—73.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ „Vlaška ulica — jedna od središnjih ulica u Zagrebu”; pod hasłem „Vlaška”, w: *Veliki rječnik hrvatskog jezika*. Ur. V. Anić. Zagreb 2004, s. 1747.

¹⁹ V.N. Komissarow: *Pewne aspekty rozwoju teorii przekładu w chwili obecnej*. Tłum. K. Jończyk. „Literatura na Świecie” 1986, nr 3 (176), s. 346—348. Więcej na ten temat pisali również: Bożena Tokarz, Edward Balcerzan, Anna Legeżyńska.

gawce... w miejscu rynku/placu (chorwacki „trg”) pojawia się targ z „bydłem i sadłem”. Dochodzi tu do przesunięcia semantycznego, wynikłego z aproksymacyjnej zbieżności słów „trg” — „targ”. W jego konsekwencji brak jakiegokolwiek informacji na temat zagrzebskich miejsc: tych miejsc w przekładzie po prostu nie ma. O ile można by w tłumaczeniu zaproponować ulicę Praską, kłopotu przysparza ulica Vlaška, dla której trudno o ekwiwalent w języku polskim. Pomijając aspekt topograficzny, bo koncentrujemy się teraz na fonicznej organizacji wiersza, nazwy tych dwu wymienionych ulic — co podkreśla Leona Bauman — są istotne, gdyż się rymują, a „suglasnički skup šk imitira pljuštanje kiše”²⁰ (Praška-Vlaška-iŠla-kiŠa). Jeśli wyrugowano z tekstu ulice Prašką i Vlašką, to zmieniono jednocześnie jego dźwiękowość, organizację brzmieniową: jakiś „poziom” deszczowego szumu, który w oryginale został wpisany. Zamiast tego tłumaczka proponuje ciekawy szereg „obok bydła i sadła/szedł deszcz”.

W gestii tłumacza leży pełne zrozumienie rzeczywistości i późniejsze jej odtworzenie²¹. Z oczywistych względów nie należy się spodziewać, że dźwiękowa kreacja rzeczywistości zaproponowana w tłumaczeniu wiersza będzie taka sama, jak w jego oryginale. W jaki sposób przebiega kombinowanie całości brzmieniowych w oryginale, a jaki jest wariant odtworzenia muzyczności I w tłumaczeniu wiersza?

Realizacja muzyczności I w tekście oryginalnym sygnalizowana jest już w dwuwyrazowym tytule wiersza, gdzie dwukrotnie powtarza się sylaba „iš”, imitująca szum padającego deszczu. Anonsowany w tytule szum, na zasadzie uruchomionego w utworze muzycznym materiału dźwiękowego, jest jeszcze kilkakrotnie w wierszu przywołany w wyrazach: „išla”, „kiša”, „miševa”, „lišaja”, „poništava”. Analizując pojawianie się głoski „š” w różnych konfiguracjach, dochodzimy do wniosku, że występuje ona w całościach brzmieniowych: „iš”, „aš” — „ša” („praška”, „vlaška”), „še” i „šu” („šuplje”), a jednocześnie w zbitkach „šk” i „št”. W przekładzie wiersza dostrzegalne są następujące onomatopeje imitujące szum z pomocą głoski „sz”: „szedł”, „deszcz”, „blaszanka”, „słyszę”, „myszy”, a także — na płaszczyźnie wymowy — wyraz „przeźrzeć”. Prócz szeleszczącej głoski „sz”, brzmienie deszczu bywa naśladowane z użyciem głoski „s” w sylabach: „sa”, „s(j)e”, „os”: „sata”, „sazvučje”, „sjenke”, w zaimku zwrotnym „se”

²⁰ L. Bauman: *U-vid u stvarnost Josipa Severa*. „Dubrovnik” [Dubrovnik] 1986, br. 4/5.

²¹ „Różnica między przekładem a twórczością oryginalną, według teorii artystycznego przekładu, polega na wtórności odzwierciedlenia tej rzeczywistości, którą rekonstruuje tłumacz. Z jednej strony, oryginał przedstawia artystyczny obraz jakiejś rzeczywistości wykreowany przez jego autora i tłumacz powinien wszechstronnie zrozumieć, «odczuć» tę rzeczywistość, aby w sposób pełnowartościowy odtworzyć ją za pomocą środków innego języka. Z drugiej strony, rzeczywistość ta została już, w określony sposób artystyczny, odzwierciedlona w oryginale i zadanie tłumacza nie polega na tym, żeby ją przedstawić właśnie tak, jak zrobił autor oryginału. Można rzec, że sam oryginał w całej jego artystycznej swoistości jest właśnie tą rzeczywistością, z którą ma do czynienia tłumacz i którą odtwarza on w swojej twórczości”. V.N. Komissarow: *Pewne aspekty...*, s. 346.

(dwukrotnie), w wyrazie „prostor”. Również w przekładzie „uruchomiona” zostaje głoska „s”: „sadla”, „slyszę”, „puuustą”, „przestrzeń”, „sam”, „unicestwia”.

J. Sever operuje różnymi układami całostek brzmieniowych „lim” — „li” lub „im” — „mi”: „klišej”, „limena”, „miševa”, „lišaja”, „limena” „dima”, a także „la”: „vlaška”, „išla”, „glazba”, „laže”, „čula”. Tłumaczka konfiguruje głoskę „m” w sylabach „m(n)i”, „my” — „ym”, „mu”, „om”, „em”, „am”: „migawka”, „myszy”, „mnie”, „dymu”, „mchem”, „ułomy”, „kłamie”, „sam”. Ciekawa jest występująca w tłumaczeniu powtarzalność układów „dł” i „bl”: „bydła”, „sadła”, „szedł”, i powtarzalność samej głoski „ł”: „slyszę”, „obłok”, „kłamie”, „ułomy”.

Dźwiękowy obraz padania deszczu kreowany jest przez poetę w sposób złożony: oddaje różne cieniowania dynamiczne, różną dynamikę padania deszczu; nie tylko jego szum, ale również intensywne „bębnienie” spadających kropli deszczu. Można więc zauważyć powtarzalność spółgłoski „r” występującej w zbitkach: „tr”, „pr”, „vr”, „kr”, „pr”, w pierwszej i trzeciej strofie wiersza — „s trga”, „praška”, „vrijeme”, „kroz”, „praaazan”, „prostor”, oraz nagromadzenie głoski „k” w układach — „kli”, „ki”, „ku”, „kro”, „ke”: „klišej”, „kiše”, „prašku”, „vlašku”, „kiša”, „ko”, „sjenke”, „preko”, „kroz”, „koje”. W *Migawce mżawki* niuanse brzmieniowe nie są aż tak wyraźnie nakreślone, gdyż o wiele mniejsza jest ich frekwencyjność; głoska „r” pojawia się w wyrazach: „targu”, „grająca”, „drży”, w pierwszej i drugiej strofie, natomiast głoska „k” — w samym tytule *Migawka mżawki* i w słowach: „obok”, „jak”, „blaszanka”, „pisk”, „obłok” i „kłamie”. Kreacja dźwiękowej wizji padania deszczu nie jest więc w tłumaczeniu tak zróżnicowana, jak w oryginale wiersza.

Zmiana w sferze tematyżacji muzyki

W pierwszej strofie wiersza poeta porównuje deszcz do muzyki orkiestry dętej²² („kiša ko limena glazba”²³): „limena glazba” („Limena glazba/vatrogasna glazba — puhaći orkestar koji svira u hodu i na otvorenom prostoru”²⁴). W miejsce tej ostatniej pojawia się w przekładzie polskim, przypomnijmy, „grająca blaszanka”. To dosyć radykalna redukcja dotycząca sfery II muzyczności, tematyżacji samej muzyki, pozabawiająca tekst istotnego, bezpośredniego tropu wiodącego ku muzyczności. Biorąc pod uwagę zainteresowanie Josipa Severa kulturą Dalekiego Wschodu, metafora

²² Orkiestra złożona z instrumentów dętych i perkusyjnych.

²³ J. Sever: *klišej kiše*...

²⁴ Hasło: „glazba”, w: *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*..., s. 355; „muzyka orkiestry dętej/muzyka strażacka — muzyka wykonywana przez orkiestrę dętą, która gra na wolnym powietrzu, poruszając się” [przekład filologiczny — A.R.].

deszczu jako muzyki orkiestry dętej mogłaby zyskać dodatkową głębię. Jako że zjawisku deszczu/wilgoci odpowiada, według reguł chińskiej starożytnej estetyki muzycznej, substancja metalu, „limena gładza” mogłaby być interpretowana jako wtajemniczenie w życie materii, która ją wytworzyła, i w dźwięk kosmosu.

W kulturze chińskiej kosmos był ucieleśnieniem wieczności czasu — i jako taki łączył w sobie zmieniające się pory roku — a także wcieleniem odwiecznej przestrzeni, ingerującym we wszystko, co leżało na wschód, zachód, na północ i południe. Jednoczył w sobie drewno i metal, skórę i kamień. Ucieleśniał wiatr i błyskawice, żywioły wody i ognia. Był dźwiękiem w jego dwóch aspektach: wysokości i barwy. Konkretnie strony świata, pory roku, zjawiska, substancje i instrumenty muzyczne były więc z sobą powiązane²⁵. Opiswane zależności ilustruje następujące zestawienie:

Zestawienie zależności między stronami świata, porami roku, zjawiskami, substancjami
a instrumentami muzycznymi

Strony świata	Pory roku	Zjawiska	Substancje	Instrumenty muzyczne
Północny wschód	zima — wiosna	grzmot	tykwa	szeng
Wschód	wiosna	góra	bambus	fletnia pana
Południowy wschód	wiosna — lato	wiatr	drewno	czu
Południe	lato	ogień	jedwab	cytra
Południowy zachód	lato — jesień	ziemia	glina	flet naczyniowy
Zachód	jesień	wilgoć	metal	dzwon
Północny zachód	jesień — zima	niebo	kamień	idiofon kamienny
Północ	zima	woda	skóra	bęben

Podobne odniesienia i zależności można odnotować w innych wierszach Josipa Severa, jak np. *masa sama*²⁶: bęben i woda („boje dobru po H₂O bubnju”²⁷), *pogreb*²⁸: gwóźdź i dźwięczący deszcz („zabijanje čavla i mračna kiša koja zveče”), *balada o jezeru uri*²⁹: dzwon i deszcz („posmrtno zvono i kiša”) oraz *Kam-velikan*³⁰ kamień i niebo („kamen-velikan i nebo”)³¹.

²⁵ Por. C. Sachs: *Azja Wschodnia*. In: C. Sachs: *The rise of music in the ancient world*. Tłum. Z. Chechlińska. Warszawa 1981, s. 116—178; A. Czekanowska: *Kultury muzyczne Azji*. Warszawa 1981, s. 32—33.

²⁶ J. Sever: *masa sama*. In: *Borealni konj...*, s. 63.

²⁷ Ibidem.

²⁸ J. Sever: *pogreb*. In: *Borealni konj...*, s. 29.

²⁹ J. Sever: *balada o jezeru uri*. In: *Borealni konj...*, s. 61.

³⁰ J. Sever: *Kam-velikan*. In: *Svježa dama...*, s. 138.

³¹ Tytułowy „kam” to jednocześnie gitara o siedmiu jedwabnych strunach; instrument typowy dla chińskiej tradycji muzycznej. Por. Tran Van Ke: *Daleki Istok*. In: *Muzika. Ljudi, instrumenti, dela*. Priredio. N. Diferk. Beograd 1982, s. 44.

Choć polski przekład wiersza *klišej kiše* nie werbalizuje samej muzyki, przedstawia jednak grającą, „blaszaną” materię.

Do poziomu tematyzacji muzyki można przyporządkować także „sazvučje” („sazvučje miševa”), czyli współbrzmienie („współbrzmienie myszy/mysie” złożone z, zapewne, odgłosów wydawanych przez myszy [przekład filologiczny — A.R.], w polskim przekładzie reprezentowane przez „pisk” („pisk myszy”). „Sazvučje” (współbrzmienie) jest pojęciem przynależącym do terminologii typowo muzycznej. Zastąpienie go zaledwie „piskiem” jest równoznaczne z wyeliminowaniem kolejnego, ważnego muzycznego tropu. Wielogłosowość współbrzmienia zostaje wyparta przez jednogłosowy pisk. O bezpośredniości muzycznego kontekstu nie może być już w tej chwili mowy.

Zmiana perspektywy słyszenia

Interpretacja Krešimira Bagicia zakłada trzy perspektywy widzenia/słyszenia deszczu (trzy klisze deszczu), sprzężone ze zmianami pozycji „ja” lirycznego. W pierwszej ze strof deszcz jest przedstawiony jako żywa, muzyczna (w oryginale) siła krocząca po miejskich ulicach i „trgu”. Druga strofa wyraża słyszenie deszczu: metaforyczne słyszenie deszczu jako „mysiego” współbrzmienia czy też synestezyjnego słyszenia dymu poprzez mech („preko lišaja”). Trzecia strofa (a zarazem zamykająca wiersz konkluzja) przedstawia deszcz jako symbol nieistniejącego czasu i przestrzeni. *Migawka mżawki* zniekształca perspektywę słyszenia określoną w oryginale. Słyszenie poprzez zamienia bowiem w słyszenie ponad. Jest to ingerencja naruszająca poetycką wizję świata. Wyjaśnijmy, że synestezyjne „słyszenie” dymu „poprzez mech” jest percypowaniem dźwięków na granicy ich słyszalności, percypowaniem jakże ważnego dla Severa niesłyszalnego (i ponadmysłowego)³², wyakcentowaniem Severowej „dyktatury słuchu”³³: „Nečujno postaje čujno. Igra jezika kod Severa je pokušaj da se kroz glazbu, ritam, zvuk riječi izrazi ono nečujno, a to je nadčulnost, paranormalnost”³⁴.

„Podobnie jak w przypadku mistrzowskiego przekładu, tak samo w wielkiej kompozycji muzycznej coś zostaje dodane do tekstu oryginalnego. Lecz to, co dodano, i tak »juž tam było«”³⁵. Zmiany dokonujące się na poziomach muzyczności

³² „Stvarnost se može najduplje doseći nadčulnom percepcijom. Odatle u Severa lomljenje, mrvljenje čula i sinestezija. Između tih lomova nazire se mogućnost nadčulnog”. L. Bauman: *U-vid...*, s. 183.

³³ Por. K. Bagić: *Diktatura sluha*. „Oko” [Zagreb] 1990, br. 5, s. 34.

³⁴ L. Bauman: *U-vid...*, s. 184.

³⁵ G. Steiner: *Topologie kultury*. In: G. Steiner: *After Babel. Aspects of language and translation — Po Wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Tłum. O. i W. Kubińscy. Kraków 2000, s. 567.

w procesie przekładu wiersza *klišej kiše* są nieodzowne, a zupełna ekwiwalentyzacja muzyczności oryginału jest po prostu niemożliwa. Stopień upodobnienia muzyczności oryginału i przekładu sprzężony jest w dużej mierze z indywidualną interpretacją tłumacza. Muzyczność przekładu będzie zawsze muzycznością wariantu tłumaczeniowego, zależną od stopnia „muzycznej” świadomości i wyobraźni tłumacza, od stopnia jego muzycznie ukierunkowanej wnikliwości. Nie będzie zatem nigdy mowy o ekwimuzyczności w ogóle tłumaczonego tekstu, muzyczności ekwiwalentyzowanej na wszystkich jej poziomach, a jedynie o ewentualnej ekwimuzyczności na wybranym z poziomów (najwierniej można odtworzyć płaszczyznę muzyczności II).

Migawka mżawki ciekawie kreuje wariant muzyczności I (np. przez powtarzalność zbitek „dł”). Pierwsze słowa incipitów tłumaczenia i oryginału brzmią niemal identycznie. Tłumaczka jednak ulega złudnemu podobieństwu dźwiękowemu słów „trg” i „targ”. Prowadzi to, przypomnijmy, do przesunięcia semantycznego i pociąga dalsze konsekwencje. Ze sfery muzyczności II, czyli płaszczyzny tematycznej, w procesie przekładu zostały wyrugowane istotne sygnały metatekstowe świadczące o obecności muzyczności w tekście: silny, bo jednoznaczny trop muzyki oraz pojęcie współbrzmienia; przy tej ostatniej redukcji polifonia J. Severa zostaje sprowadzona do monodii tłumaczki. W *Migawce mżawki* coś zatem nadal „gra”, ale nie jest to jakże ściśle określona przez Severa muzyka, którą ten wprowadził w wymiar tekstu poetyckiego, lecz muzyka zredukowana do samego grania materii.

Niedostateczne skoncentrowanie się na wszystkich przejawach muzyczności poezji Josipa Severa wiąże się nie tylko ze znacznym uszczupleniem możliwości interpretacyjnych, jakie ten fenomen może otwierać. Sprawia, że poetycki concept Severa staje się mniej wyrazisty i rozpoznawalny. Bogata muzyczność poezji Josipa Severa, zaznaczmy, realizowana jest w autorskim projekcie cywilizacyjnego nomadyzmu³⁶. Stanowi jego integralny komponent bądź jest pierwiastkiem przenikającym wszystkie płaszczyzny tego projektu. Deklarowana przez poetę dewiza: „zvuk diktira smisao” („dźwięk dyktuje sens”), wyraża przekonanie o „priorytecie dźwięku w jego spotkaniu z sensem”³⁷. Czytanie utworów Severa winno być zatem możliwością podróży wśród podyktowanych przez poetę „obrazów dźwiękowych”³⁸, które bądź usiłują powstrzymać śmierć modernizmu, bądź poddają się postmodernistycznej anarchii³⁹.

³⁶ Por. D. Oraić Tolić: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. Sever: *Borealni konj...*, s. 5—20.

³⁷ Ibidem, s. 15.

³⁸ „zvučne slike” (czyli obrazy dźwiękowe), cyt. za: K. Bagić: *Živi jezici...*, s. 65.

³⁹ Por. Z. Mrkonjić: *Koja je hora »Anarhokora?«*. „Novi List” [Rijeka], izdanje za nedjelju 7.11.2004.

Anna Ruttar

Prijevod Severove pjesme *klišej kiše*:
fenomen muzičnosti

Sažetak

Rad pod naslovom *Prijevod Severove pjesme „klišej kiše”: fenomen muzičnosti* bavi se Severovom glazbenošću i zvukovnošću te pokušajima njenih realizacija u prevedenom tekstu. Povezanost književnosti i glazbe (riječi i tona) vrlo je složen i slojevit problem, pa se proučavanje tog fenomena u pjesništvu nužno temelji na načelu kombiniranja raznih komplementarnih metoda. Predložene interpretacije muzičnosti Severove pjesme uglavnom se temelje na postavkama poljskog istraživača Andrzeja Hejmeja, no i na gledištu autorice ovog rada. Opisana u kontekstu zanimanja za zvuk-zvukovnost i glazbenu terminologiju pjesma *klišej kiše* razlog je razmatranjima o traganju za mogućim i nemogućim varijantama ekvivalentizacije muzičnosti u umjeću prevođenja.

Anna Ruttar

The translation of Josip Sever`s poem *klišej kiše* (*shutter of rain*)
and the question of musicality

Summary

Does the musicality of the Josip Sever`s poem *klišej kiše* come through in the translation? The text *Has the music gone from Josip Sever`s work?* illustrates the influence of the translation process on textual levels of musicality: the sound sphere (consciously formed in relation to music) and making music a theme. It is mainly based on Polish post-war musico-literary studies, especially Andrzej Hejmej`s theory from the book *Musicality of a literary work*.