

**Lektura anagramatyczna a przekład
(zmagania translatorskie
z wierszem Krešimira Bagicia *la folie de saussure*)**
**The anagram reading and the problem of translation
(struggles with a translation of the poem
la folie de saussure by Krešimir Bagić)**

Katarzyna Majdzik

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, katarzyna.majdzik@gmail.com

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 5.05.2015 r.

Abstract: The starting point for the presented elaboration on translation is the concept of Ferdinand de Saussure's anagrams. Anagrams consist of a certain phoneme or group of phonemes repeated in the literary work. They form a certain word or words (idea, theme) which are scattered (disseminated) in the text. By reconstructing these words we are able to discover or (re)construct the implicit, hidden sense of the text.

Reading and interpreting anagrams from the perspective of psychoanalysis enables on to consider them as an expression of the author's unconsciousness (Julia Kristeva).

In this paper the translation of the poems (*la folie de saussure* by K. Bagić) is analyzed taking into consideration the possibilities and limitations of the transfer of hidden and added senses that appears as a result of the anagram's presence or the tonal organization of the literary text (e.g. in the case of the poetry of the Russian Futurists and the idea of *zaum*).

Key words: anagram, Ferdinand de Saussure, Julia Kristeva, Krešimir Bagić, unconsciousness.

treba premetat slova

Krešimir Bagić, 2013

6aeccdae13effi3l9n4o4qrr4s9t12vx

Izaak Newton, 1677¹

Szyfrowanie, albo notowanie za pomocą anagramów, treści odkryć naukowych było zwyczajem naukowców i myślicieli poprzednich wieków². Anagram, choć to przede wszystkim zjawisko lingwistyczne, jest bowiem spokrewniony z kryptografią i matematyką. Być może podobieństwo mechanizmu zbliżające lingwistykę do rygorów matematyki skłoniło twórcę racjonalistycznego strukturalizmu w językoznawstwie — Ferdynanda de Saussure’a — do poszukiwań zapisów anagramatycznych w dziełach literackich.

Opowieść de Saussure’a o anagramach sięga 1906 r. Wówczas zaczął on spisywać notatki dotyczące tego zjawiska. Jednak aż do 1964 r., gdy Jean Starobinski opublikował fragmenty prac de Saussure’a, badania te owiane były tajemnicą. Jedyne przyjaciele (*vide* korespondencja z Antoinem Meillem) znali szczegóły osobliwych studiów wielkiego lingwisty. Historię „anagramów de Saussure’a” i recepcji jego odkrycia przedstawia Adam Dziadek:

Efektom kolejnych publikacji Starobinskiego była swoista „druga rewolucja de Saussure’owska” — jak ją nazwał, choć nie bez całkowicie uzasadnionych wątpliwości, jeden z krytyków. Recepcja notatek de Saussure’a rozłożyła się jakby na dwu biegunach, z jednej strony bowiem wskazywano na możliwość

¹ Przytoczony tekst, jak łatwo można się domyślić, jest zaszyfrowaną za pomocą anagramu wiadomością. Zapis ów pochodzi z korespondencji Izaaka Newtona z Gottfriedem W. Leibnizem, której przedmiotem był spór o pierwszeństwo odkrycia rachunku różniczkowego i całkowego. Dziesięć lat później, w dziele zatytułowanym *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica. Axiomata, sive Leges Motus* (1687), podaje Newton wykładnię swojego anagramu: „Data aequatione quotcunque fluentes quantitates involvente, fluxiones invenire; et vice versa”, co znaczy: „mając równanie zawierające dowolną liczbę fluent, znaleźć fluksje i na odwrót” (gdzie słowo *fluenta* odpowiadałoby dzisiejszej *funkcji*, *fluksja* zaś — *pochodnej*). Za tajemniczym zapisem — kodem Newtona — kryje się zatem przekaz w swej naturze odmienny, a jednak tak ściśle od kodu zależny (zasady odczytu szyfru Newtona podaje P. Carossa: *Piccola storia della matematica 2*. Milano, Alpha test, 2010, s. 70—74 (rozdział: *La querelle Newton vs. Leibniz*). Dostępny w Internecie: portal: books.google.com). Zauważmy przy okazji ciekawy zbieg okoliczności: otóż Newtonowska sentencja brzmi niczym przepis na tłumaczenie, tak jakby opisywała jakąś strategię translatorską. Mowa wszakże o szukaniu odpowiedniości (ekwiwalencji czy może dominanty translatorycznej?) między dwoma porządkami (tekstami?). Por. I. Newton: *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica. Axiomata, sive Leges Motus*. London, 1687. Dostępny w Internecie: http://la.wikisource.org/wiki/Philosophiae_Naturalis_Principia_Mathematica; Idem: *Matematyczne zasady filozofii przyrody*. Przeł. z języka ang. J. Wawrzycy. Kraków, Copernicus Center Press, 2011.

² By wspomnieć choćby Galileusza, Newtona czy Huygensa. Wiadomości na ten temat por. np. *ibidem*.

rozszerzenia pola badań nad językiem poetyckim (sugerowali to np. cytowany wcześniej Thomas Aron, a także Roman Jakobson i Julia Kristeva [...]), z drugiej mówiono o pewnego rodzaju szaleństwie, które opętało de Saussure'a (np. Michel Deguy dostrzegał dwa przeciwstawne oblicza prac de Saussure'a: racjonalizm *Kursu językoznawstwa ogólnego*, ale i „szaleństwo” jego notatników). Deguy miał rzeczywiście rację (jednak z pewnością nie co do szaleństwa de Saussure'a), wskazał bowiem na to, że racjonalizm zaprezentowany w *Kursie...* teorii znaku klóci się z jej „odrealnieniem” zawartym w notatnikach³.

Anagramatyczna lektura de Saussure'a dotyczyła poezji najstarszej: saturnijskiej, epepei homeryckiej, poezji wedyjskiej, rzymskiej (Lukrecjusz, Seneka, Owidiusz, Horacy) i neołacińskiej. Anagramy, których poszukiwał de Saussure, różnią się od tego, co zwykliśmy dziś w ten sposób nazywać. Nie idzie tu zatem o rodzaj gry słów, a więc pewne zjawisko stylistyczne (jak kalambur czy meta-gram), lecz o zapis (częściej słowo-temat) rozsiany po danym tekście. Anagramów jest przede wszystkim natury fonetycznej (wszakże to fonetyka stanowiła centrum koncepcji systemu językowego de Saussure'a), nie zaś graficznej. Podczas lektury tekstów odkrywał więc badacz pojedyncze głoski lub ich zbitki przynależne do danego słowa, które zaszyfrowane (a więc obecne w sposób niejawni) jest w tekście. F. de Saussure wyróżnił kilka wariantów anagramów: anagram (a więc „forma doskonała”, pełne odwzorowanie słowa-tematu), *anaphonie* (asonans danego słowa), *hypogramme* (powtórzenie sylab), *paragramme* (powtórzenie wszystkich elementów słowa-tematu w obrębie jednego lub dwóch słów). Wyodrębnił ponadto „złożenia-manekiny” (imitują słowo lub tworzą jego zarys foniczny) i sformułował prawo „kontrsamogłoski”⁴.

Koncepcję lektury anagramatycznej rozwinęli badacze późniejszych generacji, szczególnie ci zainteresowani psychoanalizą. To właśnie odkrycia de Saussure'a (oprócz prac Bachtina) zainspirowały Julię Kristewę do stworzenia koncepcji intertekstualności⁵.

³ A. Dziadek: *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a — historia pewnej rewolucji*. W: A. Dziadek: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006, s. 31—32 [Pierwodruk: Idem: *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a — historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 109—125]. Koncepcje i historię badań de Saussure'a nad anagramami omawiam dalej na podstawie studium A. Dziadka.

⁴ Por. A. Dziadek: *Anagramy...*, s. 34—37.

⁵ Dzieje interpretacji i recepcji myśli de Saussure'a przedstawia A. Dziadek. Warto nadmienić, że badania nad anagramami zainteresowały także językoznawców strukturalistów. Studia nad koncepcją de Saussure'a podjął np. Roman Jakobson (A. Dziadek: *Anagramy...*; Idem: *Glosa do intertekstualności*. W: A. Dziadek: *Na marginesach lektury...*; R. Jakobson: *Magia dźwięków mowy*. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 1. Warszawa, PIW, 1989; Idem: *Podświadome modelowanie werbalne w poezji*. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 2. Warszawa, PIW, 1989).

De Saussure zastanawiał się, dlaczego dostrzeżonych przez niego zjawisk nie odnotowała żadna starożytna poetyka, ani też żaden poeta nigdy nie wskazywał na ten aspekt swojej twórczości (dopiero XX w. przyniósł tego rodzaju refleksję i postulaty, np. koncepcję „języka pozarozumowego” rosyjskich futurystów). Te rozterki można dziś z powodzeniem odczytywać i rozwiązywać w perspektywie rozważań nad intencjonalnością dzieła literackiego, albo ściślej — intencjonalnością samych anagramów. Jak łatwo można się domyślić, otwiera się tu pole dla badań spod znaku psychoanalizy. Już Roman Jakobson, pisząc o pracach swojego poprzednika, używał pojęcia „podświadomość” (bliskiego choć nietożsamego z Freudowską „nieświadomością”)⁶, jednocześnie podkreślając ich inspirujący wpływ dla badań literaturoznawczych⁷. Anagramatyczna lektura bowiem ujawnia polisemię i polifonię języka poetyckiego oraz przeciwstawia się „pustej i krępującej idei poezji niezawodnie racjonalnej”⁸.

Jakobson podjął zresztą próbę analizy w duchu Saussure’owskim wierszy Chlebnikowa i Baudelaire’a, dochodząc do wniosku, że obecność anagramów jest powiązana z podświadomością zarówno poety, jak i jego czytelnika („Struktury takie, szczególnie silne na poziomie podświadomym, mogą działać [...] zarówno w pracy twórczej poety, jak i w percepcji wrażliwego czytelnika”⁹). W tym kontekście należałoby zatem rozważyć także kwestię intencji odbiorcy i cały kompleks problemów związanych z arbitralnością i intersubiektywnością znaku, a w dalszej kolejności — z kwestią intertekstualności. Nie chcąc wikłać się w obszerne rozważania, zwrócę uwagę tylko na wybrane wątki w dyskusji nad znakiem i intertekstem w związku z „lekturą anagramatyczną”.

Adam Dziadek podkreśla za Kristevą, że de Saussure „na swój sposób odkrył [Derridiańską — K.M.] *dissémination*, a więc rozsiewanie, zaprzeczając tym samym stworzonej przez siebie koncepcji znaku”¹⁰. Podejmując koncepcję de Saussure’a, że język poetycki daje słowu „wtórny sposób istnienia”, wskazuje *de facto* Kristeva na proces znaczenia rozszerzony na transwersalne relacje znaczenia, które zasadzają się na funkcjonowaniu głosek niepowiązanych z *signifié* słowa:

Tekst poetycki zyskuje w ten sposób ważną cechę, jaką jest wielowymiarowość. Znaczenie samego tekstu opiera się na linearności, natomiast jego *signifiante* [znaczącość] ujawnia się poprzez transwersalność, która sprawia, że sam tekst znaczy coś więcej niż znaczy, lub też poprzez transwersalne układy *signifiants*

⁶ R. Jakobson: *Podświadome...*

⁷ „Gdyby rękopisów tej wielkiej pracy de Saussure’a nie odrzucono z pogardą na wiele dziesięcioleci jako rzekomych »błahych dygresji«, międzynarodowa walka o naukową poetykę zyskałaby dobroczynne inspiracje” — twierdzi R. Jakobson (*Magia...*, s. 338).

⁸ R. Jakobson: *La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Millet sur les anagrammes*. Cyt. za: A. Dziadek: *Anagramy...*, s. 41.

⁹ R. Jakobson: *Podświadome...*, s. 156.

¹⁰ A. Dziadek: *Anagramy...*, s. 46.

powtarza to, co już raz zostało przezeń wypowiedziane. [...] *Signifiance* tekstu kształtowana jest przez serie najczęściej występujących głosek lub przez relacje pomiędzy poszczególnymi grupami głosek¹¹.

Na przekonaniu o tym, że tekst literacki jest „siecią powiązań”, „nieskończonością kodu” i podwojeniem „pisanie-czytanie” funduje następnie Kristeva swoją koncepcję intertekstualności („Zwróciłam się ku *Anagramom* de Saussure’a, których fragmenty opublikowali Jakobson i Starobinski. Wychodząc od nich, próbowałam stworzyć »paragramatyczną« koncepcję tekstu literackiego jako dystorsji znaków i ich struktur wytwarzających nieskończoną naddeterminację sensu w literaturze”¹²). Zdaje się bowiem, że zjawisko intertekstualności opisane przez Kristewą zawiera także koncepcję anagramów de Saussure’a, odczytywaną przez pryzmat psychoanalizy¹³. Abstrahując od psychoanalitycznych tez o popędywym charakterze ukształtowania fonicznego tekstu (spod znaku Kristevej czy Lacana), chciałabym przypomnieć kilka prób przekładowych i omówień przekładoznawczych, które ujmują problem fonetyki tekstu i znaczeń ukrytych, czy jak wolałabym powiedzieć za Kristewą i de Saussurem — znaczeń „wtórnych” lub „sztucznych” (tj. naddanych), w interesującym nas tu kontekście translatoologicznym.

Polskim przekładom poezji Wielimira Chlebnikowa oraz próbom oddania w translacji „pozarozumowego” wymiaru ukształtowania fonicznego wiersza pt. *Бобэоби пелись зыбы* poświęcił swój szkic Franciszek Apanowicz¹⁴. Zaszifrowany charakter procesu znaczeniowego poezji pozarozumowej, skoncentrowanie uwagi na wymiarze fonetycznym słowa, abstrahowanie od konwencjonalnego znaczenia znaków językowych to cechy, które łączą poetycko-filologiczny koncept Chlebnikowa ze zbudowaną zgodnie z ideą Saussure’owską koncepcją języka poetyckiego Kristevej. Na tej analogii poprzestaśmy, wstrzymując się od prób dociekania podobieństw/różnic między tym, co „pozarozumowe”, a tym, co „nieświadome”.

¹¹ Ibidem, s. 49. W procesie pisania współdziała z sobą fenotekst i genotekst: „Ten pierwszy stanowi fenomenologiczną powierzchnię wypowiedzi, pewien fenomen językowy, i obejmuje konwencje, prawa gatunków, idiolekt pisarza, jego styl [...]. Z genotekstem wiąże się pojęcie *signifiance*, czyli aktywności znaczącej genotekstu, ukrytej pod znaczeniem oraz uprzedniej względem komunikacji i sensu. Sam proces *signifiance* rozumiany jest przez Kristewą jako proces podmiotu. *Signifiance* pojawia się w tekście jako sieć różnic fonicznych i jest ułożona poprzecznie, nieliniarnie, w odróżnieniu od sensu semantyczno-syntaktycznego” (ibidem, s. 51).

¹² J. Kristeva: *Mémoire*. „L’Infini” 1983, nr 1. Cyt. za: A. Dziadek: *Glosa...*, s. 65.

¹³ „[...] relacje intertekstualne nie mogą się ograniczać jedynie do kwestii źródeł czy wpływów, a tekst staje się polem aktywnego współdziałania świadomości i nieświadomości, zamiaru, intencji autorskiej, która splata się z formułami anonimowymi (czasem trudnymi do określenia), z nieświadomymi lub automatycznymi cytatami” (A. Dziadek: *Glosa...*, s. 70).

¹⁴ F. Apanowicz: *Między grą a tajemnicą (próba interpretacji polskich przekładów wiersza Wielimira Chlebnikowa)*. W: *Sztuka przekładu — interpretacje*. Red. P. Fast, A. Świeściak. Katowice, Śląsk, 2009.

Apanowicz zauważa dwa różne sposoby interpretacji ukształtowania poezji Chlebnikowa, którą cechuje zwrócenie ku żywiołowi mowy i jej dźwięków oraz skłonność poety do eksperymentów słowotwórczych i (pseudo)etymologicznych. 1. Celem takiego ukształtowania wierszy miało być dotarcie do źródeł języka, odkrycie brzmień tak starych, że nie podległych jeszcze znaczeniowej konwencji („kiedy wydawane przez człowieka pierwotnego, niepoddane artykulacji dźwięki niosły własny wewnętrzny sens”¹⁵). Tak oto język poetycki ma zmierzać ku mowie pozarozumowej. 2. Druga interpretacja natomiast akcentuje tworzenie dzięki ukształtowaniu brzmieniowemu odmiennych bądź niejawnych sensów. W tej interpretacji znacznie bliżej badaczom do intuicji Kristevej oraz do trybu lektury anagramatycznej. Boris Uspieński miał zresztą traktować utwory Chlebnikowa jako swoiste kryptogramy. „Jeżeli kontynuatorzy Jakobsona — reasumuje Apanowicz — wszelkie obecne w poezji Chlebnikowa naruszenia obowiązujących norm gramatycznych, składniowych, kompozycyjnych traktowali zwykle jako destrukcję zrutyinizowanego języka kanonicznego, to zwolennicy linii zapoczątkowanej przez Tynianowa widzieli w tym raczej konstruowanie sensów ukrytych”¹⁶.

Apanowicz analizuje różne warianty konstruowania przez poetę sensów ukrytych, na które zwracali uwagę jego poprzednicy: od przypisywania głoskom określonych barw, przez stosunek głosek dźwięcznych i bezdźwięcznych (oraz samogłosek i spółgłosek), do związku zbitek głosek (słów „pozarozumowych”) z leksemami języka standardowego¹⁷. Tak czy inaczej okazuje się, że badacze poezji Chlebnikowa ostatecznie zawsze wskazują na powiązanie struktury fonetycznej wiersza z jego semantyką, a więc na „ikoniczny charakter zastosowanego w utworze znaku językowego”¹⁸. Następnie, badając konkretne realizacje przekładowe wiersza *Bobebobi*, Apanowicz zastanawia się, której z dwu wymienionych wcześniej linii interpretacyjnych byli wierni tłumacze: destrukcji języka czy konstrukcji sensów ukrytych. W przypadku drugiej strategii translatorskiej zadaniem tłumacza jest zaszyfrowanie w polskim wariancie utworu analogicznych sensów. Teoretycznie tłumaczenie poezji Chlebnikowa na język polski nie powinno być zadaniem trudnym. Wszak języki uczestniczące w przekładzie są blisko spokrewnione, a dodatkowo projekt języka „pozarozumowego” zakłada jego uniwersalizm. W praktyce jednak, zdaniem Apanowicza, tłumacze nie ustrzegli się błędów lub niefortunności:

[...] słowa „pozarozumowe” nie były tłumaczone przez żadnego z tłumaczy, zostały po prostu przetransliterowane, co jest rozwiązaniem jak najbardziej właściwym, gdyż Chlebnikow traktował „zaum”, czyli język pozarozumowy,

¹⁵ Ibidem, s. 73.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 73—78.

¹⁸ Ibidem, s. 76.

jako zjawisko ponadetniczne, wspólne dla całej ludzkości, a w późniejszym okresie twórczości — jako załączek „języka gwiezdnego”. Dzięki temu zachowana została labialność początkowych dźwięków słów „bobeobi” oraz „we-eomi”, z którą korespondują pierwsze dźwięki takich wyrazów, jak „wargi” czy „brwi”. Podobnie „brzmi” łańcuch, choć w języku polskim mogą powstać nieszczęśliwe skojarzenia ze słowem o pejoratywnym wydźwięku „gzić się” [„Гзи-гзи-гзео пелась цепь”, czyli „gzi-gzi-gzeo łańcuch gra” w przekładzie A. Pomorskiego — K.M.]¹⁹.

Chlebnikowa z całą pewnością inspirowała poezja modernistyczna, twórczość Mallarmégo i Baudelaire’a, odwołująca się do synestezji, budująca wizje poetyckie oparte na dźwiękach. Model przekładu poezji symbolistycznej zbudowała Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, wskazując główne problemy i strategie translatoryczne tłumaczy dzieł symbolistów. Badaczka dostrzega przemożny wpływ wypracowanych na tym materiale tekstowym technik translatorskich, a także podkreśla rolę tłumacza naśladowującego oryginalny proces twórczy (to jeden z wymiarów autorskich kompetencji tłumacza²⁰):

[...] symbolistyczna technika przekładu rozprzestrzeniła się w europejskich modernizmach tak bardzo, że zastygła w powszechnie akceptowalny „wysokomodernistyczny”, elitarno-autonomiczny model przekładu literackiego. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że symbolizm zrosł się z definicją przekładu poetyckiego tak bardzo, że wszelkie próby jego naruszenia nosiły znamiona ikonoklazmu i rewolucji, czego dowodzą dzieje antyiluzjonizmu w dwudziestowiecznej twórczości przekładowej.

Do najlepiej rozpoznawalnych cech „wysokomodernistycznego”, elitarno-autonomicznego, symbolistycznego modelu przekładu literackiego, decydujących o jego odrębności i unikatowości wobec innych modernistycznych modeli przekładu, jest widoczność tłumacza [...] i rozumienie przekładu jako jego własnej ekspresji poetyckiej. Translatorska *mimesis* zakłada naśladowanie oryginalnego procesu twórczego i uwypukla rolę poetyckiego natchnienia. [...] model symbolistyczny wyróżnia tendencja do uzyskania retorycznego stylu wysokiego [...] oraz auralna dominanta translatorska, którą [...] rozumiem jako prymat czynnika konstrukcyjnego apelującego do zmysłu odbiorcy i potęgującego jego doznania artykulacyjno-kinestetyczne²¹.

¹⁹ Ibidem, s. 81.

²⁰ O tłumaczu jako drugim autorze pisała A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa, PWN, 1999.

²¹ T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Przekład w imperium symbolizmu*. W: *Przekład — kolonizacja czy szansa?* Red. P. Fast, W.M. Osadnik. Katowice, Śląsk, 2013, s. 35—36 — mowa tu zaledwie o jednym z kilku wyróżnionych przez badaczkę modernistycznych modeli przekładowych.

Pojawiająca się w tej koncepcji przekładu auralna dominata translatorska jest jednak przez badaczkę rozpatrywana w kategoriach chwytu (pozostaje wszak w kręgu inspiracji rosyjskim formalizmem). Brzostowska-Tereszkiewicz zwraca uwagę na odtwarzanie takich elementów, jak: wzorzec rytmiczny, instrumentacja głoskowa, synestezyjność w odniesieniu do akcentuacji, instrumentacyjna funkcja rymów, oraz podkreśla, że częstokroć chęć tłumacza, by sprostać wymogom uporządkowania fonetycznego (czy według niej, „eufonicznego”) oryginału, każe mu posuwać się aż do poświęcenia semantyki dzieła na rzecz jego organizacji formalnej²². Symbolistyczny model przekładu, choć uwrażliwia na problemy językowe przypisywane sferze *signifiance* (w rozumieniu Kristevej), lekceważy możliwości „naddeterminacji sensu” czy „transwersalności słowa poetyckiego”, o których była mowa wcześniej.

Powraca zatem niczym echo pytanie o intencjonalność fonicznego kształtu każdej wypowiedzi literackiej i jej przekładu, niezależnie od sprecyzowanej czy postulowanej poetyki. De Saussure „odkrywał” anagramy, nie dysponując *explicite* sformułowanymi wytycznymi pisarskimi. Stąd ciągła niepewność i podawanie w wątpliwość jego teorii (rozterki tego rodzaju nie mogły ominąć samego de Saussure’a). Odnajdywanie kryptogramów i anagramów, czy ogólniej (i ostrożniej!) — prawidłowości fonicznych, w dziele literackim może być częścią jego interpretacji i zapewne warto się tak ukierunkowanej lekturze poddać w procesie interpretacji tekstu. Warto też uwzględnić tego rodzaju transwersalny potencjał dzieła w akcie przekładu, nawet gdy obcujemy z dziełem, które nie nosi (zdawałoby się!) znamion „muzyczności”. Terminem tym zazwyczaj opisuje się dzieła o wyrazistej organizacji formalno-brzmieniowej.

Chciałabym przyjrzeć się tekstowi, który traktuje o anagramach de Saussure’a i w pewnej mierze się nimi posługuje. Mam na myśli wiersz Krešimira Bagicia pt. *la folie de saussure* z tomiku *Plaši li te moja boja* (2013)²³:

riječi su pod riječima,
na koncu će de saussure.
tko čita uvijek nađe:
podrum i trg, sos i sir.

dečki kažu da sam lud
jer čitam po sto puta.
u suncu vidim mjesec,
kaput ispod kaputa.

al ne slute frajeri
da je ispod teksta svijet.

²² Ibidem, s. 89—90.

²³ K. Bagić: *Plaši li te moja boja*. Zagreb, Meandarmedia, 2013, s. 80.

treba premetat slova,
u trnju tražiti cvijet.

riječi su pod riječima:
val i lav, paž i dama.
božjem glasu prkosi
tek drama anagrama.

Ironiczny tytuł wiersza nie tylko zapowiada temat, jakim jest rzecz jasna „druga rewolucja de Saussure’owska”, jest ponadto pierwszym sygnałem intertekstualnym. Nie dość, że zapisany jest w odmiennym, jak na intertekst przystało, systemie językowym (co wymusza także odmienny kształt fonetyczny) i ma wymowę żartobliwą, to na dodatek odnosi się wprost do publikacji Michela Deguy z 1969 r. pod tym samym tytułem.

Dynamiczny izometryczny tetrastych z układem rymów *abcb* zestawiony z żartobliwym tonem, oscylującym między wzniosłością (*božjem glasu prkosi / tek drama anagrama*), tkliwością (*u trnju tražiti cvijet*) i potocznością (*al ne slute frajeri*; czy nie nasuwa się tu niejako przy okazji analogia z Matošową frazą *Pa ne slutiš smisla žalosnih soneta...*) wypowiedzi przywodzi na myśl między innymi poezję Ivana Slamniga. Zresztą tego rodzaju odwołań jest tu więcej: sama idea gry słów, kalamburu, ludyczność, zwięzłość czy choćby zwrot *tko čita uvijek nađe* nieodparcie kojarzący się nie tylko ze stylem biblijnym, lecz także ze Slamningowym *Što više gledam, to više vidim* („im więcej patrzę, tym więcej widzę”; biorąc pod uwagę problematykę utworu słowa te stanowią doń ironiczny komentarz)²⁴.

Nadmienię, że wiersz otwiera jeszcze inne odniesienie intertekstualne: słowa *riječi su pod riječima* odsyłają nie tylko do istoty koncepcji de Saussure’a, ale też wprost do jej najważniejszego omówienia. Mam na myśli pracę Starobinskiego pt. *Les mots sous les mots. Le anagrammes de Ferdinand de Saussure*

²⁴ Dla porównania przytoczę fragment wiersza Slamniga pt. *Barbara*:

Barbara bješe bijela boka
Barbara bješe čvrsta, široka
Barbara bješe naša dika

Barbara, Barbara, lijepa ko slika.
Kad si je vidio, gospe draga,
kako je stasita sprijeda i straga,
srce se strese ko val na žalu
ko šandarac lagan na maestralu.

To je lađa što rijetko se rađa
to je prova staroga kova [...]
(Ah, barba, barba, gdje nam je Barbara
Modro, i bijelo i crno farbana!) [...]

wydaną w 1971 r. w Paryżu²⁵. Otrzymujemy zatem pierwszy sygnał do podjęcia poszukiwań anagramów ukrytych „pod słowami” wiersza. Pierwsza strofa przynosi zresztą dość jasną wskazówkę, czego należy szukać: *na koncu će de saussure. / tko čita uvijek nađe: / podrum i trg, sos i sir*. Przede wszystkim zatem „manekinów” oznaczających słowo-temat, jakim jest „Ferdinand de Saussure” (w pierwszej strofie spotykamy od razu anagram „sos i sir”). Przypomnijmy, że w koncepcji de Saussure’a najczęściej odtwarzane słowa-tematy były jednocześnie imionami postaci występujących w danym utworze literackim. Następnie poszukiwać należałoby anagramów (niekoniecznie „pełnych”, mogą to być tylko sylaby czy powtarzające się głoski, asonanse) słów „podrum i trg”.

W dwóch pierwszych wersach strofy trzeciej pojawiają się głoski odtwarzające brzmienie imienia i nazwiska szwajcarskiego lingwisty: *al ne slute frajeri / da je ispod teksta svijet*. W kolejnych dwóch wersach natomiast odnajdziemy aliteracje odnoszące się do słowa „trg” i powtarzana zbitka spółgłosek „-tr-”, (*treba premetat slova, / u trnju tražiti cvijet*). Strofa druga zawiera powtórzenie słowa „put” (pl. *raz, droga*): *po sto puta. / [...] / kaput ispod kaputa*. Słowo „kaput” (pol. *plaszcz*) nie tylko zawiera zbitkę głosek odpowiadającą słowu „put”, z którym się rymuje, lecz także oznacza coś, pod co można włożyć jeszcze coś (plaszcz wkładamy na inne ubranie). Humor potęguje się, ponieważ przywodzi na myśl zwielokrotnienie czynności: podmiot liryczny czyta „po sto puta” (*po sto razy*) i w tym kontekście słowo „kaput” można by odczytać jako „ka-put(a)”, czyli „(robić coś) k-razy”. W słowie „put” i „pod” występują prawie te same spółgłoski (choć wygłos w języku chorwackim jest dźwięczny) i oba słowa powtarzają się w tekście wielokrotnie (również jako echo podanego w pierwszej strofie słowa „podrum”). Zatem słowa „pod — ispod — podrum” (oraz wariant „put”) pojawiają się w wierszu bardzo często, wskazując na ukryte POD tekstem znaczenie (sens). Skoro zaś kilkakrotnie powraca w wierszu sugestia intertekstualna skłaniająca do deszyfrowania anagramów za pomocą języka francuskiego (*la folie de saussure; les mots sous les mots*), spróbujmy podążyć za tą sugestią. Otóż wspomniana triada po francusku wybrzmiałaby tak: „sous — dessous — sous-sol”. Są to więc „manekiny” odtwarzające zarys foniczny nazwiska głównego bohatera wiersza (podmiotu lirycznego dwóch jego strof). Wreszcie strofa ostatnia przynosi anagramy w rymujących się wersach „dama — drama — anagrama”, a nawet palindrom (*val i lav*).

W tak skonstruowanym wierszu, jak tu omawiany, nie mamy naturalnie do czynienia z anagramami uobecnionymi na skutek nieświadomego działania twórcy. Struktura wiersza *la folie de saussure* jest przecież dobrze przemyślana,

²⁵ Wspomnę jedynie, że omawiany tu wiersz sąsiaduje w tomiku z utworami związanymi tematycznie z Francją (zainteresowanie Bagicia tym krajem i jego kulturą nie jest przypadkowe — w latach dziewięćdziesiątych poeta pracował na Sorbonie jako lektor języka chorwackiego). Jeden z wierszy z tego samego cyklu został poświęcony poecie OuLiPo Raymondowi Queneau. Pokrewieństwo tematyczne utworów jest w tym wypadku aż nazbyt oczywiste.

a anagramy celowe (chyba że założymy, że oprócz nich występują jeszcze inne nieintencjonalne struktury fonetyczne). Fakt ów nie dezaktualizuje zasadności lektury anagramatycznej w innych utworach, jednak „jaśniej” stawia pytanie o taki tryb czytania/konstruowania tekstu.

Bagić precyzyjnie i racjonalnie tworzy tekst, który ma charakter ludyczny i traktuje o sensie ukrytym, irracjonalnym, wymykającym się logice. Tego rodzaju dysonans i skłonność do łagodnej ironii są cechami typowymi dla twórczości tego poety:

Imperatyw pisania czy przymus, nad którym nie udaje się zapanować, to motyw równie intensywnie uobecniający się w każdej z analizowanych książek [Bagicia — K.M.]. [...] nie ma przestrzeni wolnej od poezji, nie ma sytuacji, w której nie jest się poetą, ale nie ma też tematu podejmowanego przez sztukę, którego nie można sparodiować, wziąć w nawias, poddać ironii²⁶.

Mamy tu zatem do czynienia z aktem zdystansowania się do przedmiotu literatury, a więc i do samego siebie, ale też po prostu z poezją parodystyczną, która równocześnie konstruuje i dekonstruuje przedmiot, o którym traktuje — literaturę.

Być może tezy de Saussure’a można zupełnie odrzucić, być może anagramy to tylko projekcja badacza czy czytelnika i interpretacyjne manowce. Być może mogłoby tak być w każdym innym przypadku, poza opisywanym: gdy anagramy zostały skonstruowane świadomie, celowo i pełnią istotną funkcję w obrębie tekstu. Nie ma zatem wątpliwości, że należy je „jakoś” oddać w przekładzie utworu na język polski. I nie należy się tu zdawać wyłącznie na pracę „nieświadomości” tłumacza.

Wiersz Bagicia stanowić musi dla tłumacza nie lada wyzwanie. Całkiem banalne jest stwierdzenie, że język chorwacki ma więcej krótszych słów niż polszczyzna i nieco odmienne możliwości eliptyczne wynikają z jego gramatyki. Ma też odmienną fonetykę (o arbitralnym i jednak nieuniwersalnym charakterze znaku językowego tłumacz czasami „boleśnie” się przekonuje; bo choć zjawisko ikoniczności języka jest faktem, jest to zarazem ikoniczność ograniczona i wzięta w karby konwencjonalności znaku językowego). Od zdolności tłumacza, jego decyzji i determinacji zależeć więc będzie kształt translatu, a w omawianym tu wypadku (przyjmując, że tłumacz uzna za konieczne oddanie w przekładzie sensów anagramowych) także sensów ukrytych utworu. Wypada więc zachęcić tłumaczy do podjęcia wyzwania, jakim jest przekład *la folie de saussure*.

Zmagając się ze spolszczeniem utworu Bagicia, doszłam do wniosku, że zdołam (od)tworzyć tylko niektóre anagramy, przy czym nie będzie to odwzorowa-

²⁶ K. Pieniążek-Marković: „Ja” — człowiek i świat w najnowszej poezji chorwackiej (1990—2010). Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2011, s. 207.

nie wierne. Za konieczne uznałam analogiczne ukształtowanie rytmiczne utworu (przynajmniej jeśli chodzi o liczbę sylab w wersie i układ rymów), decydujące o swoistym dynamizmie wiersza i idealnie nadające się do dowcipnego pointowania strof. Bez wątpienia należało także oddać styl (lekki ton) wypowiedzi oraz odwzorować historię recepcji notatek de Saussure'a. Najwięcej problemu sprawił mi bodaj najbardziej oczywisty i najprostszy z punktu widzenia języka oryginału anagram nazwiska bohatera: *sos i sir*. Słowo „sir” (pol. *ser*) w polszczyźnie nie istnieje, a przynajmniej nie w takim samym kształcie fonicznym (zapożyczenie z języka angielskiego „sir” czyta się przecież inaczej). Poszukiwałam słowa zawierającego zbitkę „-sir-”, jak np. „eliksir”. Można by wówczas zakończyć pierwszą strofę wersem: *sos i frazę, eliksir* albo *raz sos, raz eliksir*. Przy okazji pojawiłoby się tu słowo „(f)raz”, które postanowiłam umieścić kilkakrotnie w przekładzie (sugeruje ono liczbę powtórzeń, a więc ponownych odczytań, kojarzy się ze słowem „wyraz” i „frazą” i odpowiada chorwackiemu „put” w jednym z jego znaczeń) i podnieść do rangi de Saussure'owskiego anagramu.

Ostatecznie jednak uznałam, że słowo „eliksir” zawiera zbyt dużą liczbę sylab i nie oznacza niczego tak banalnego, jak chorwackie „sir” (*ser*), tym samym zatracą się żartobliwy charakter wypowiedzi. Sprawę przekładu pozostawiam zatem otwartą. W geście translatorskiej „nonszalancji” i poczucia wolności zakończę tę kłopotliwą strofę (jak na translatorologa przystało) manekinem fonetycznym, który odnosi się wprost do rozterek tłumacza:

słowa są pod słowami
a na końcu de saussure.
kto przeczyta ten znajdzie:
raz ciblistes, raz sourciers²⁷.

Dalej można by rozważać rozmaite ewentualności. W zakończeniu strofy drugiej w miejscu chorwackiego *kaput ispod kaputa* chciałam za Bagiciem potworzyć anagram do słowa „put” (pol. *raz*). Pasowałyby zarówno: „to ukryte przekazy”, jak i „wszędzie ukryte frazy” albo „w wierszu ukryte frazy”. Aby jednak nie być nazbyt dosłownym, zdecydowałam się na inne rozwiązanie (przy okazji dokonując transformacji słów „obraz” i „podobrazie”):

oszałam mówią mi,
bo czytam po sto razy
w słońcu — księżyc dojrzę,
w obrazach podobrazy.

²⁷ Oba obco brzmiące terminy użyte w ostatnim wersie pochodzą z pracy francuskiego przeladonawcy Ladmirała i odnoszą się do dwóch strategii translatorskich. (J.-R. Ladmirał: *Sourciers et ciblistes*. „Revue d'esthétique” 1986, N^o 12, s. 33—42).

lecz nie wiedzą kolesie,
 że pod tekstem jest świat.
 przestaw litery słowa,
 znajdziesz pod cierniem kwiat.

wyraz jest pod wyrazem:
 kot i tok, paż i damy
 bożemu słowu na przekór
 grają wciąż anagramy.

Odnoszę wrażenie, że im bardziej niejednoznaczny i pełen gier językowych utwór, tym bardziej domaga się przekładu zwielokrotnionego, innymi słowy — tym lepiej gdy w języku docelowym funkcjonuje on w ramach serii translatorskiej. Wersje translatorskie w serii „oświetlają się” bowiem nawzajem, co w kontekście lektury anagramatycznej może przynieść efekty szczególnie interesujące. Wypada mi więc chyba zakończyć jedynie wezwaniem do zmierzenia się z wierszem Bagicia.

Dotychczasowe badania nad organizacją brzmieniową dzieła literackiego w kontekście przekładu koncentrowały się na twórczości otwarcie nawiązującej do koncepcji de Saussure’a (jak w moim wypadku) bądź na poezji z założenia posługującej się „językiem pozarozumowym” (*casus* Chlebnikowa) czy też takiej, którą już „tradycyjnie” opisuje się w kategoriach „muzyczności”. Koncepcja anagramów de Saussure’a przenosi tego rodzaju rozważania na całą literaturę, sytuując je na innym poziomie refleksji. Otwierają się bowiem przed nami pytania nowe i nowe perspektywy badawcze, jak np. kwestia: intencjonalności przekładu (względnie intencji translatorskiej), (nie)świadomości tłumacza, przekładu sensów ukrytych, zmiany w rozumieniu ikoniczności znaku językowego i ekwiwalencji translatorskiej itd. Zapewne postulat bezwzględnej lektury anagramatycznej każdego tekstu i odtwarzania ewentualnych anagramów w przekładzie jest przesadny. W ujęciu skrajnym groziłby translatologii i przede wszystkim praktyce tłumaczeniowej popadnięciem w impas lub przeciwnie — zbytym uwiedzeniem nowym sposobem lektury aż do utraty zdrowego rozsądku (aż po szaleństwo, które zarzucano de Saussure’owi). Cenny jest jednak przynajmniej namysł nad tak rozumianym potencjałem (lub imperatywem) tekstu, by nie przeoczyć czegoś, co czyni tekst (oryginału i przekładu) szczególnie wartościowym. W kontekście Lacanowskiej psychoanalizy rzecz tę wyjaśnia Paweł Dybel, którego słowa chciałabym przytoczyć na koniec:

[...] w utworze literackim wszystkie tego rodzaju elementy „naddane” — a więc różnego rodzaju wieloznaczności, dysonanse, przejęzyczenia, „gry” na poziomie fonemów, epatowanie nonsensem itd. — mają charakter „systemowy”. Innymi słowy, są one wynikiem celowych zabiegów ze strony autora, będąc istotnym wyróżnikiem jego stylu. Nawet jeśli nie „gra” on nimi w sposób świa-

domy, ale wszystko to wydarza się pod jego piórem — jak twierdzi — całkiem spontanicznie, wszystkie te elementy układają się w pewną koherentną całość. Stąd mamy wrażenie, że żadne ze słów czy zdań, które składają się na dany utwór, nie pojawiły się w nim przypadkowo, ale wydają się powiązane między sobą wielorakimi ukrytymi nićmi, tak iż gdyby te słowa czy zdania z niego wyjąć, zawaliłaby się cała jego konstrukcja. A w każdym razie zostałby on w wyraźny sposób okaleczony, zubożony o coś istotnego.

Naturalnie, należy dodać, że z podobną sytuacją mamy tylko do czynienia w dziełach artystycznie dojrzałych, w których warstwa znaczących — obojętnie zgodnie z jaką konwencją została ukształtowana — zawsze układa się w pewien wyrafinowany w swej językowej organizacji porządek. Dlatego relacja między poziomem wypowiedzianego sensu a „nonsensem” związanym z różnego rodzaju „zakłóceniami” warstwy znaczących i elementami „naddanymi” wygląda tutaj zupełnie inaczej niż ma to miejsce w utworach o kiepskiej wartości artystycznej²⁸.

²⁸ P. Dybel: *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*. Kraków, Universitas, 2009, s. 348.

Katarzyna Majdzik

**Anagramsko čitanje i problem prijevoda
(smetnje pri prijevodu pjesme Krešimira Bagića *la folie de saussure*)**

Sažetak

Polazište za razradbu problema prijevoda predstavljenu u članku koncepcija je anagrama Ferdinanda de Saussurea. Anagrami su pojedini glasovi ili skupine glasova što se ponavljaju u književnom djelu, a od kojih se sastoji riječ ili riječi (ideje; teme) prisutne, no razmještene po tkivu teksta. Na taj se način konstruirati implicitan, skriveni smisao književnog djela. Čitanje i interpretacija anagrama iz perspektive psihoanalize pruža mogućnost njihova razumijevanja kao izraza autorova nesvjesnog (Julija Kristeva).

U članku se analiziraju prijevodi pjesama (npr. *la folie de saussure* K. Bagića) s obzirom na mogućnosti i ograničenja prijenosa skrivenog i dodanog smisla, što su rezultati prisutnosti anagrama u tekstu te zvučne organizacije književnog djela (npr. u slučaju pjesništva ruskih futurista i ideje zauma).

Ključne riječi: anagram, Ferdinand de Saussure, Julija Kristeva, Krešimir Bagić, nesvjesno.

Katarzyna Majdzik

**The translation and anagram reading
(struggles with a translation of the poem *la folie de saussure* by Krešimir Bagić)**

Summary

The starting point for the presented elaboration on translation is the concept of Ferdinand de Saussure's anagrams. Anagrams consist of certain phoneme or group of phonemes repeated in the literary work. They form a certain word or words (idea, theme) which are scattered (disseminated) in the text. By reconstructing these words we are able to discover or (re)construct the implicit, hidden sense of the text. Reading and interpreting anagrams from the perspective of psychoanalysis enables one to consider them as an expression of the author's unconsciousness (Julia Kristeva).

In this paper the translation of the poems (*la folie de saussure* by K. Bagić) is analyzed taking into consideration the possibilities and limitations of the transfer of hidden and added senses that appears as a result of the anagram's presence or the tonal organization of the literary text (e.g. in the case of the poetry of the Russian Futurists and the idea of *zaum*).

Key words: anagram, Ferdinand de Saussure, Julia Kristeva, Krešimir Bagić, unconsciousness.