

KATARZYNA KOPKA Uniwersytet Warszawski

O GRAFICZNYM ASPEKTCIE MODELOWANIA CZASU W WIERSZU WOLNYM PRZYPADEK PIERRE'A REVERDY'EGO I JULII HARTWIG

1

Spośród wielu koncepcji dotyczących czasu intrygująca wydaje się refleksja, którą Platon zamieścił w słynnym kosmogonicznym dialogu – *Timajosie*. Zgodnie z nią boski demiurg stworzył czas na podobieństwo niezmiennej wieczności i puścił go w ruch po wszechświecie¹. Platońskie przeciwstawienie ruchomego czasu i statycznej wieczności zaważyło na kształcie późniejszych dociekań filozoficznych. Inspirowało m.in. św. Augustyna, który w księdze XI *Wyznań* badał stosunek ludzkiej teraźniejszości do wiecznego Bożego „teraz”². Stało się również punktem wyjścia Boecjuszowej definicji czasu, głoszącej, że „Bóg jest wieczny, a świat ciągle trwający”³. W pierwszych dekadach XX wieku podobny wątek podjął Pierre Reverdy, ale uczynił to w poezji, konkretnie zaś – w wersyfikacji stosowanego przez siebie wiersza wolnego. Artystę frapowały pytania, które warto postawić na początku niniejszych rozważań. Po pierwsze: czy *vers libre*, ze względu na wizualny charakter swej delimitacji, pozwala wytworzyć iluzję nieskończonego czasu w graficznym rysunku liniiki? Po drugie – jeśli tak, to – czy może stać się medium wspomagającym konceptualne przejście od czasu w kierunku przynajmniej ułomnego pojmowania wieczności? I wreszcie: na jakich wersyfikacyjnych zasadach i wobec jakich ograniczeń przebiegałaby owa mediacja?

W artykule rozpatrzę te kwestie, przyglądając się wybranym utworom Reverdy'ego oraz ich przekładom pióra Julii Hartwig, co pozwoli sproblematyzować relację między graficznym odzwierciedleniem czasu w oryginale a jego wizualnym kształtem w translacji. Podejmę w taki sposób temat, którego nie poruszył Witold Sadowski na kartach pracy *Wiersz wolny jako tekst graficzny – w przekładzie. Reverdy i Pound*, rozszerzając badania nad wersyfikacją poety oraz jej tłumaczeniami o zagadnienie czasu⁴.

¹ Zob. Platon, *Timajos*. W: *Timajos. – Kritias, albo Atlantyk*. Przekł., wstęp, koment., skowid P. Siwek. Warszawa 1986, s. 45 (37d). O ruchu jako atrybucie czasu zob. też Arystoteles, *Fizyka*. Przekł., wstęp, przypisy K. Leśnicka. Warszawa 1968, s. 133–134 (IV, 219a).

² Św. Augustyn, *Wyznania*. Ks. XI. Przekł., wstęp, kalendarium Z. Kubiak. Wyd. 2, dodr. Kraków 1998, s. 332.

³ A. M. S. Boecjusz, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*. Ks. V. Przeł., oprac. G. Kurylewicz, M. Antczak. Wprowadzenie A. Kijewska. Wyd. 1, dodr. Kęty 2018, s. 126.

⁴ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny – w przekładzie. Reverdy i Pound*. „Forum

Jak już zostało zasygnalizowane we wstępie, wiersz wolny będzie tu rozumiany jako tekst o profilu graficznym, docierającym do czytelnika za pośrednictwem lektury wzrokowej. Intuicje na temat wizualnego charakteru wiersza wolnego pojawiły się na polskim gruncie w pracach Doroty Urbańskiej i Artura Grabowskiego⁵. Podejście to doprecyzował Sadowski, dowiodłszy, że odpowiedni układ znaków na stronie może nieść za sobą rozmaite sensy – często niewyrażone wprost, lecz implikowane przez grafikę wiersza⁶. Kluczowa w tej koncepcji okazuje się przede wszystkim kategoria linii i jej traktowanie jako graficzny i autonomiczny znaczeniowo budulec wiersza wolnego⁷. W ujęciu Sadowskiego graficzna rozpiętość liniiki sugeruje niekiedy rozległość czasową, koresponduje z motywem przemijania i ulotnością ludzkiej pamięci⁸. Dlaczego by więc wizualnego potencjału liniiki nie wykorzystać do rejestrowania innych, nawet nieempirycznych form czasu – czasu wydłużającego się nienaturalnie, czy też postępującego w nieskończoność? W dalszej części artykułu postaram się pokazać, że wiersz wolny umożliwia uchwycenie takich temporalnych metamorfoz, i to nie tylko z racji swej struktury graficznej, lecz także ze względu na ramę semiotyczną. W obrębie tej ramy zaś – jak argumentują Jurij Łotman i Boris Uspienski – utwór (tekst) rządzi się własnymi prawami czasoprzestrzennymi, nieraz zupełnie odbiegającymi od fizykalnych podstaw nieartystycznej rzeczywistości (nie-tekstu)⁹. Warto przyjąć zatem spostrzeżenia semiotyków i potraktować *vers libre* Reverdy'ego jako tekst artystyczny, w którym czas daje się ująć w graficzny układ przestrzenny. Pozwoli to zauważyć, że w ramie wierszy Reverdy'ego czas nabiera charakteru wręcz surrealistycznego. Stosowana przez poetę (i tłumaczkę) linijka długa będzie tego przykładem.

Poetyki” 2021, nr 25. Dalej do tej pracy odsyłam skrótem S, ponadto stosuję jeszcze skrót SW do książki W. Sadowskiego *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (Kraków 2004) oraz skróty do następujących edycji poezji P. Reverdy'ego: RH = *Poezje wybrane*. Wybór, wstęp, przekł. J. Hartwig. Warszawa 1986; RM = *Main d'œuvres. Poèmes 1913–1949*. Paris 1949; RP = *Plupart du temps. Poèmes 1915–1922*. Préf. H. Juin. Paris 1967. Hartwig korzysta z wydania wierszy Reverdy'ego cytowanych w artykule w oryginale.

- ⁵ A. Grabowski: *Czemuż to wiersze pisze się wierszem*. „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 3; *Wiersz. Forma i sens*. Kraków 1999. – D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*. Warszawa 1995.
- ⁶ Zaproponowane przez Sadowskiego – we wspomnianej książce – ujęcie wiersza wolnego jako tekstu graficznego stanowić będzie podstawę tego artykułu.
- ⁷ Sadowski w *Wierszu wolnym jako tekście graficznym* (SW 55–114) problematyce liniiki poświęca sporo miejsca. O linijce – jednostce samodzielnej semantycznie – piszą też Grabowski (*Czemuż to wiersze pisze się wierszem*, s. 73–74) oraz K. Skibiński (*Poezja jako literatura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*. Poznań 2017, s. 54–55). Przy omawianiu wersyfikacji Reverdy'ego posłuży się przede wszystkim terminem „linijka”. Określenia „wers”, „wersyfikacja”, a także „wiersz” – choć są one zarezerwowane dla numeryzmu – użyję wyłącznie ze względu na przyzwyczajenie czytelników do operowania tymi kategoriami. Zastrzeżenie to zapożyczam od Sadowskiego (S 6; SW 239).
- ⁸ Sadowski (SW 90–93) porusza wątek graficznie odzwierciedlanego czasu, ale nie rozważa go szerzej.
- ⁹ Ju. M. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*. Przeł. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1. – Ju. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984. – B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*. W: *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*. Przeł. P. Fast. Katowice 1997.

2

Reverdy'ego fascynowały linie. „W mojej głowie linie, nic tylko linie. Gdybym tak mógł chociaż trochę je uporządkować” – rozmyślał poeta w *Traits et figures* (Kreski i figury, RP 35). W grafice swych wierszy Reverdy układał owe linie w najprzeróżniejszy sposób. Wypełnione słowami linijki upodabniał do figur geometrycznych i przestrzennych: kwadratu, prostokąta, kuli czy stożka. Z wielką zręcznością imitował również obserwowane przez siebie zjawiska: uderzenie błyskawicy, piasek przesypujący się w klepsydrze, krople deszczu zawisłe na rynnie¹⁰. W wersyfikacji poety linijka pełniła też funkcję bardziej abstrakcyjną. Przedstawiała granicę, czy – jak argumentuje Michel Collot – naznaczony śmiercią horyzont, za który odszedł najdroższy ojciec¹¹. Nieobecność ukochanego rodzica obudziła w Reverdym niepokój egzystencjalny – lęk przed tajemniczą mocą przyciągającą ludzkie życie w sferę niepoznawalnego (S 9). Nie był to jednak stan obezwładniający wszelkie działanie. Poeta nie rezygnował z poszukiwania metafizycznych właściwości owej zagadkowej siły. Tak więc przyglądając się codziennym sytuacjom, zwykł podnosić je do rangi doznania, które nie kończy się w czasie. Wykorzystywał wtedy niestandardowo rozpiętą linijkę długą, kierując się przeświadczeniem, że spostrzeżone zjawiska mają znaczenie głębsze i prowadzą ku światu, w którego stronę zawędrowała dusza ojca. Interesująco przedstawia się wiersz *Espace / Przestrzeń*:

<i>L'étoile échappée</i>	Umknęła gwiazda
<i>L'astre est dans la lampe</i>	Jest w lampie
<i>La main</i>	Ręka
<i>tient la nuit</i>	trzyma noc
<i>par un fil</i>	na nitce
<i>Le ciel</i>	Niebo
<i>s'est couché</i>	położyło się
<i>contre les épines</i>	na cierniach
<i>Des gouttes de sang claquent sur le mur</i>	Krople krwi uderzają o ścianę
<i>Et le vent du soir</i>	I wieczorny wiatr
<i>sort d'une poitrine [RM 224]</i>	dobywa się z piersi [RH 106]

We francuskim utworze uwagę zwraca od razu nieproporcjonalnie długi w stosunku do pozostałych rozmiarów kształt linijki 9. Poeta posłużył się tu graficzną amplifikacją powstałą na prawach wizualnego kontrastu względem kolejnych linijek tekstu. Jest to zabieg jak najbardziej celowy. Nienaturalna długość wersu uwypukla powolne uderzanie kropli krwi o ścianę, a tym samym wizualizuje rozciągłość czasową opisywanego zjawiska. Monotonne „teraz” opadających kropli zdaje się nie mieć tu końca niczym linijka, która swym rysunkiem wymyka się graficznemu uszeregowaniu i podąża w kierunku białej przestrzeni. Czy jest to jeszcze czas mierzalny mechanizmem zegara? Czy może raczej nieskończoność umożliwiająca odczucie wieczności, na jakiej tak bardzo zależało poecie?

Do ostatniego z podanych wariantów interpretacyjnych prowadzi prosta otrzy-

¹⁰ Zob. S 10–11. – I. Chol, *Les Métamorphoses de l'espace poétique: autour de Pierre Reverdy*. W zb.: *Le Livre et ses espaces*. Éd. A. Milon, M. Perelman. Nanterre 2007. Na stronie: <https://books.openedition.org/pupo/516> (data dostępu: 20 VII 2024).

¹¹ M. Collot, *L'Horizon typographique dans les poèmes de Reverdy*. „Littérature” 1982, nr 46.

mana z połączenia krańców linijek 3, 6, 7, 8 i 9¹². Znajdując się w samym centrum wiersza, przypomina ona broczącą ranę – bolesne cięcie na skos kojarzące się z kaleczącymi ciało cierniami i kapiącą krwią. Kierunek liniowego zadrapania, wraz z wersem 9, zdaje się prowadzić wzrok dalej, poza tekstową przestrzeń, jakby w przeczuciu zewnętrznej siły, niczym magnes przyciągającej do siebie stworzenia doznające bólu. Wspomnianemu wrażeniu towarzyszy kosmiczna sceneria opisana w wierszu: gwiazda, noc, a także niebo i wiatr włączające wieczorne cierpienie w duchową ścieżkę medytacji. Ta natomiast otwiera się na inne niż ludzkie doświadczenie czasu, który wcale nie musi się kończyć.

Hartwig udało się utrwalić owo temporalne odczucie w translacji. Linijka 9 przekładu, podobnie jak w oryginale, kontrastuje z okalającymi ją, krótszymi rozmiarami, a to powoduje, że nie można jej przeoczyć. Graficzna rozpiętość jest tu nieco mniej wyrazista, co daje się wszakże wyjaśnić niewystępowaniem rodzajników w polszczyźnie, które we francuskim tekście wydłużają optycznie frazę. Mimo wszystko wizualne rozciągnięcie wciąż mocno oddziałuje. W ruchu graficznym skierowanym poza granice wersyfikacyjne linijka przemycza w sobie iluzję rozszerzającego się czasu – jednostajnie toczącej się teraźniejszości wyznaczonej przez nieskończone uderzenia kropel krwi. Poczuciu temporalnej niefinitowności asystuje zarazem zachowanie rytmicznego brzmienia oryginalnego wersu. Przewaga krótkich zestrojów powoduje, że opadanie kropel staje się wręcz słyszalne, a powtarzalny dźwięk odsyła do miarowo postępującego czasu.

Tłumaczka poradziła sobie również z kompozycyjnym rozplanowaniem linijek środkowych. Dzięki temu centralnie usytuowane cięcie dalej kojarzy się z ukośną raną. Ciągłe też kieruje wzrok odbiorcy ku krawędzi najdłuższego wersu, wychylającego się poza układ graficzny, by przypomnieć o sile, która pociągnęła za sobą ojca poety.

W wersji polskiej pojawia się wszakże pewne odstępstwo od francuskiego wzoru. Jeśli w oryginale rozłożenie segmentów liniowych przedzielone zostaje przykuwającą wzrok bielą, to w tłumaczeniu rozwiązania takiego nie sposób spotkać; niezapełnione drukiem, środkowe miejsce jest znacznie bardziej ograniczone. Jaki związek z kategoriami czasu i wieczności ma ta translatorska różnica?

Według Collota w wersyfikacji Reverdy'ego biel ukazuje m.in. egzystencjalny brak, anihilującą pustkę, otchłań niewiadomego¹³. Oczywiście jest jednak również, że w wierszu wolnym biel nie musi należeć do „elementów niezagospodarowanych artystycznie” ani „przypominać białej plamy na niedokończonym obrazie”. Może „wypełniać ją sens Bożej Obecności” (SW 30). Paradoksalnie, w utworze Reverdy'ego występują wszystkie te tendencje semantyczne. Jest w wierszu poety i sugestywnie zwizualizowane doświadczenie nicości, i niewyrażony słowami lęk przed śmiertelnością, i w końcu (na przekór pustce) – także przeczucie wieczności. Biel kojarzy się tu bowiem z podmuchem mistycznego wiatru, który wymyka się z ostat-

¹² Więcej na temat typograficznego skosu w wersyfikacji autora *Espace / Przestrzeni* zob. I. Chol, *Pierre Reverdy. Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913–1960)*. Genève 2006, s. 42–54.

¹³ Collot, *op. cit.*, s. 48–49.

niej grupy linijek, aby cyrkulować w niezapisanej przestrzeni kartki. W translacji Hartwig próżno doszukać się tak wyeksponowanych sensów. Powolne zbliżanie się czasu ku wieczności odczuje się przede wszystkim za pośrednictwem linijki długiej.

3

W wersyfikacyjnym instrumentarium poety linijka długa odgrywała z pewnością niebagatelną rolę. Graficznie rozszerzony rysunek doskonale nadawał się do wytworzenia iluzji spokojnie rozwijającej się teraźniejszości. Czas tracił dzięki temu atrybut ruchu i próbował upodobnić się do niezmiennego wiecznego „teraz”. Pisząc o poetyckiej wyobraźni Reverdy'ego, Anna Balakian nazwała to temporalne wrażenie następująco: „Jest to świat w permanentnym stanie zatrzymania”, w którym „rzeczy udają się na swój nieskończony odpoczynek”¹⁴. Hartwig z kolei, aby uczynić zadość surrealistycznym wizjom poety, pieczołowicie odwzorowywała ponadprzeciętny rozmiar linijki długiej. Zgodność tłumaczenia i oryginału zaobserwować można pod tym względem wielokrotnie, zwłaszcza w utworach, w których działania i stany nie pozwalają się uchwycić w rytmie wskazówek zegara. Czytelniczą uwagę koncentrują one na tym, czego nie da się ustalić w sposób chronologiczny: na metafizycznym wymiarze codziennego istnienia. Z przykładów warto przywołać – niezastygłe w czasie – kreślenie znaków w ostatniej linijce wiersza *Air / Powietrze*:

*Sur le toit
Il n'y a plus de lumière
Que le soleil*

Na dachu
Nie ma już światła
Tylko słońce

Et les signes que font tes doigts [RP 192]

I znaki, które kreślą twoje place [RH 120]

– nieustanny powrót wieczornego uspokojenia w zakończeniu utworu *Le Soir / Wieczór*:

*Tristes les souvenirs glissent sur
ta poitrine
Devant part vers en haut l'espoir
La douceur du repos qui revient chaque soir*
[RP 175]

Wspomnienia smutne przeslizgują się
po twojej piersi
Przed tobą wzbija się nadzieja
Słodczy odpoczynku powracająca co wieczór
[RH 116]

– czy nieprzemijające spoglądanie przez ramę okna w linijce 5 fragmentu wiersza *En face / Naprzeciw*:

*Trois gouttes d'eau pendent à
la gouttière
Trois étoiles
Des diamants
Et vos yeux brillants qui regardent
Le soleil derrière la vitre*
Midi [RP 207]¹⁵

Na rynnie zawisły
trzy krople
Trzy gwiazdy
diamenty
I twoje błyszczące oczy które patrzą
w słońce za szybą
Południe [RH 123]

¹⁴ A. B a l a k i a n, *Pierre Reverdy et le matério-mysticisme de notre époque*. W zb.: *Hommage à Pierre Reverdy*. Éd. L. D e c a u n e s. Rodez 1961, s. 37.

¹⁵ Na temat różnic w grafice pozostałych linijek zob. S 10–11.

Nieszablonowe rozpinanie linijki pojawiało się u Reverdy'ego na tyle często, że stało się idiosynkratycznym manewrem jego techniki wersyfikacyjnej. Co zadzieje się, gdy tłumaczka postanowi mimo wszystko zmodyfikować znamiennej długość wersu? Czy graficznie uwyraźniony czas oryginału nie zaburzy się w translacji? Problem ten rozważyć można na podstawie fragmentu jednego z najbardziej zagadkowych utworów poety – *Sur le talus* – który w translacji nosi tytuł *Na stoku*:

*Nous sommes au bord du chemin
Dans l'ombre
près du ruisseau où tout se tient*

Jesteśmy na skraju drogi
W mroku
tuż przy strumieniu
gdzie wszystko się toczy

*Si c'est encore une lumière
La ligne part à l'infini [RP 181]*

Dopóki jest jeszcze światło
Linia odbiega w nieskończoność [RH 118]

Wzrok czytelnika od razu przyciąga różnica między linijką 3 oryginału a jej graficznym zapisem w wariacie spolszczonym. Reverdy posłużył się długim rozmiarem, Hartwig przełamała wers na dwie części. Wydaje się, że jest to działanie słuszne. Gdyby zachować frazę w jednolitym uporządkowaniu, wers stałby się zbyt rozszerzony względem francuskiego tekstu, co nie współgrałoby z subtelnym rozciągnięciem linijki pierwowzoru. Mimo tych zastrzeżeń decyzja Hartwig doprowadziła do pewnych zmian. W utworze poety bezkresny czas uwidacznia się graficznie; niekończące się „toczenie” wszelkich spraw znajduje swe pokrycie w wydłużającym się wersie. Takemu wizualnemu rozwiązaniu towarzyszy dodatkowo translokacja wersu na prawą stronę kartki. Powstaje w związku z tym wrażenie, że wspomniana długość porusza się, a nawet wkracza w biel marginesu. W dynamice przesunięcia Reverdy unaoczniał w ten sposób wędrówkę linijki poza wersyfikacyjną granicę – ku tajemnicy, która zdaje się przywoływać ją do siebie. Tłumaczenie nie oferuje natomiast takiego odczucia. Rozłamana linijka co prawda dalej zachowuje wszystkie kluczowe słowa, przepada jednak jej graficzne uwyraźnienie. Czasu nie odzwierciedlono tu w długim formacie wersu, ten zaś nie wychyla się w nieoznakowaną pismem dal.

Hartwig nie pozostawiła wszakże czytelników z translatorskim niedosytem. Wręcz przeciwnie, tłumaczka wybrnęła z impasu bardzo umiejętnie i w rekompensacie za poczynioną zmianę wydłużyła optycznie ostatnią linijkę cytowanego fragmentu. Mocniejsze niż w oryginale rozciągnięcie wersu wizualizuje w konsekwencji to, o czym mówi się wprost we francuskiej frazie. W graficznie rozszerzonym rysunku „linia” dosłownie „odbiega w nieskończoność” – w przestrzeni, ale też w czasie, który nie daje się już ująć w żadnym rejestrze wyznaczanym przez empirię. Zachowanie pustego odstępu względem lewego marginesu pozwala z kolei podążać linijce w kierunku przeciwnej części kartki. Wers wchodzi nawet w zasięg prawego marginesu i eksploruje zewnątrztekstową biel niczym nieznany świat. Hartwig wykazała się więc techniczną wprawą w translacji. Istotne dla poety znaczenia przejrzały próbę przekładu.

Wybrane utwory potwierdziły tezę, że w wierszach Reverdy'ego czas podlega uwodzącym wyobraźnię przemianom. Może rozciągać się fantazyjnie, czy też przepły-

wać w nieskończoność, a uwydatnia to przede wszystkim graficzny chwyt – nietypowe rozszerzenie linijki. Tak osobiście unaoczniona temporalność będzie zawsze zjawiskiem dezautomatyzującym tradycyjną percepcję. Wewnętrzny punkt widzenia, zanurzenie w świecie tekstu, pozwala wszakże odkryć, że czas stanowi tu wymiar głęboko usensowniony. Raz – przez wewnątrztekstowe prawidła wiersza; dwa – przez świadomy wybór twórcy, który w fenomenie czasu tropił ślady wieczności.

Poczynione przed chwilą refleksje skłaniają do namysłu nad ważnym pytaniem: czy w wierszu wolnym Reverdy'ego czas jest rzeczywiście jednym z parametrów gwarantujących spójność wykreowanego modelu świata?

Szkoła tartusko-moskiewska stawiała sprawę jasno. Tekst stanowi koherentną całość. Konstytuują ją znaki artystyczne organizujące jej sens globalny¹⁶. Semiotyczna struktura dzieła zaświadcza zarazem o swoistości stworzonego uniwersum. Tekst artystyczny ma przecież „własną przestrzeń i czas, własny system wartości, normy zachowań [...]” – podkreślał Uspienski¹⁷. W świetle owych uwag *vers libre* Reverdy'ego jest tekstem spójnym. Zaświadczają o tym wszelkie fluktuacje temporalne dokonujące się w obrębie wiersza. Czas nie rozbija tekstowej ramy, nie szuka dopełnienia poza sferą znakowania artystycznego. Poeta eksperymentuje tu tylko z potencjałem ludzkiego umysłu, pozwalając czytelnikowi doświadczyć niemożliwego: terażniejszości, która nigdy się nie kończy.

Warto zastanowić się, czy rzecz faktycznie tak się przedstawia. Jak pokazałam, w graficznym rysunku linijki bezkresny czas wielokrotnie podróżował ku granicom wersowego porządku tudzież próbował je przekroczyć, wybiegając w biel marginesu. Taki manewr wiązał się z życiorysem twórcy. Dokładniej – z metafizyczną potrzebą poety, by wyjść myślami poza śmiertelny horyzont i zgłębić sens ojcowskiego zniknięcia. Czy w obliczu tych duchowych poszukiwań wciąż mówić można o tekstach Reverdy'ego, że są one ściśle zamknięte w swoich ramach? Czy nieskończenie rozciągający się czas nie zaburza koherencji wewnątrztekstowego świata i nie przełamuje ramy artystycznej, by choć w niewielkim stopniu przybliżyć się do wiecznego „teraz”?

Obserwacji niech posłuży fragment cytowanego już utworu *Le Soir* i jego translacja zatytułowana *Wieczór*:

Tu es assis devant la porte

Tête inclinée

Dans l'ombre qui s'étend

Le calme qui descend

Une prière monte

On ne voit pas les genoux de celui qui prie [RP 175]

Siedzisz przed drzwiami

Z pochyloną głową

W rozciągającym się powoli mroku

Zstępuje spokój

Wstępuje modlitwa

Nie widać kolan tego który się modli [RH 116]

Zarówno woryginalie, jak i w tłumaczeniu na plan pierwszy wysuwają się linijki długie, choć znów pojawiają się pewne różnice. Linijka 3 wersji francuskiej znajduje się na krawędzi układu: ucieka z sąsiedztwa wersów 2 i 4. W translacji zaś wspomniane wersy znacznie szczelniej zamykają linijkę, co niweluje pustkę, która w pierwowzorze rozpościerała się po lewej stronie. Nie jest to jedyny raz, kiedy tłumaczka zdecydowała się na takie odstępstwo. Jak pisał Sadowski, Hartwig powie-

¹⁶ Zob. Łotman, *op. cit.*, s. 76–77.

¹⁷ Uspienski, *op. cit.*, s. 199.

łała w ten sposób szczególny gest poety. W pewnym okresie życia Reverdy odważył się bowiem „przeredagować swoje utwory, wypełniając niektóre białe miejsca tekstem” (S 21). Owo rozwiązanie naśladowane jest w analizowanym przykładzie przez mocniejsze niż w oryginale rozszerzenie linijki dzięki redundantnemu wykorzystaniu przysłówka. W tłumaczeniu mrok nie tylko się „rozciąga”, ale czyni to też „powoli”. Wydłużony format wersu zaczyna kojarzyć się zatem z leniwie postępującym zapadaniem zmierzchu. Niekończący się czas wieczoru rozbija zarazem semiotyczne granice utworu. Graficzne rozciągnięcie tekstu w biel marginesu – podobnie jak w oryginale – jest niczym spotkanie z nieoznakowaną artystycznie sferą wieczności, która pasjonowała poetę.

Analogiczne wnioski wysnuć można z obserwacji wersu 6, pod względem rozmiaru wiernie odwzorowanego przez tłumaczkę. Swoim wydłużonym kształtem linijka nawiązuje do stematyzowanej w niej sytuacji: wieczornej modlitwy trwającej mimo zbliżającej się ciemności. Wizualnie imituje ona akt strzelisty, który w nieskończonym wznoszeniu się do nieba przełamuje ramę semiotyczną utworu, by dostać się w objęcia Absolutu. Poetycki krajobraz nie jest więc samowystarczalny. Aby zachować sens, świat musi skierować się w stronę tego, co zewnątrztekstowe – ku wieczności zdolnej przeniknąć rzeczywistość metafizycznym naddatkiem sensu. Czy Reverdy zdołał ją uchwycić w znakowej konfiguracji swojego *vers libre*?

Rosyjscy semiotycy dostrzegali przypadki wtargnięcia do przestrzeni artystycznej tego, co zewnątrztekstowe. Uspienski pisał np. o widzach przekraczających granice sztuki i naruszających w taki sposób jej spójność¹⁸. Łotman twierdził natomiast, że pojawianie się w utworze pozatekstowych elementów może wyrażać się jako wniknięcie w tekst innej struktury znakowej lub nowego, nieznanego dotychczas porządku, dla którego należy „wypracować [...] odpowiedni system kodujący”¹⁹. Gdzie wśród tych myśli usytuować wieczność, ku jakiej kierował się poeta?

Reverdy nie postrzegał wieczności przez pryzmat znaków oferowanych przez system religijny. Nieskończoność i jej centrum – Bóg – jawiły mu się zawsze w kategoriach tajemnicy metafizycznej, natomiast wszelkie próby jej znakowania twórcą uznawał za oddalające od Boskiej Istoty. W *Le Livre de mon bord* (Moja książka pokładowa) artysta pisał:

Wyrusza się na poszukiwanie Boga – jak się to mówi – a znajduje się religię <...>. O Bogu można myśleć godnie tylko bez szczegółów. A religia żyje całą nieskończonością szczegółów, ostatecznie zupełnie zniekształcających i zaciemniających obraz boskości, której służy²⁰.

Wieczność więc nie jako uspojniony przez „nieskończone szczegóły” tekst, lecz raczej jako nadzwyczajny nie-tekst wymykający się ludzkiemu znakowaniu, w tym sensie również: świat, który nie daje się zamknąć w żadnej ograniczającej go ramie – takie obserwacje zdawał się czynić poeta.

¹⁸ *Ibidem*, s. 201.

¹⁹ Łotman, *op. cit.*, s. 427.

²⁰ P. Reverdy, *Le Livre de mon bord. Notes 1930–1936*. Paris 1948, s. 85, 89. Cyt. za: J. Hartwig, wstęp w: RH 13. Spacja zaznaczyłam część nieprzełożoną przez tłumaczkę, natomiast istniejącą w oryginale.

Poprzez praktykę wersyfikacyjną Reverdy ukazał, że wiersz wolny dysponuje środkami osławającymi odbiorców z charakterem nadprzyrodzonego nie-tekstu. Wydłużony rozmiar wersu sprawdzał się tu najlepiej: czynił wyczuwalnym czas w nadziei na upodobnienie go do wiecznego „teraz”. Była to jednak zawsze wyłącznie próba „utekstowania” wieczności, namiastka artystyczna tego, co swój rdzeń metafizyczny ma poza wszelkimi znakami. Tam bowiem, gdzie wkraczał długi rysunek linijki – kończyły się słowa; gdzie zaczynała wieczność – kapitulowała logika rozumu. Z tym wiąże się dramat duchowy Reverdy’ego. Apetytu na wieczność nie udało się pocieć nigdy w pełni zaspokoić. Zaświaty, w których odpoczywał ojciec, na zawsze pozostały zagadką.

5

Omówione przykłady zachęcają do podsumowań teoretycznych. Dobrze znana jest teza Gottholda Ephraima Lessinga, który w *Laokoonie, czyli O granicach malarstwa i poezji* zawyrokował: „następstwo w czasie to pole działania dla poety [...]”. Specyfika poezji – stwierdzał autor rozprawy – wynika z „artykułowania dźwięków po sobie w czasie [...]”, te zaś wpływają na linearny odbiór akcji dokonującej się w utworze²¹. Większość późniejszych pozycji wersologicznych wyrastała z podobnego myślenia o związkach między czasem a – mówiąc już ściślej – budową wiersza. Badacze przyglądali się głównie wierszowi numerycznemu, na warsztat biorąc jego strukturę rytmiczną, która znakomicie nadawała się do dźwiękowego odzwierciedlania czasu. W ostatnim półwieczu taką drogą podążył m.in. Derek Attridge, rozpatrując czas jako wymiar „kontrolowany i porządkowany przez [...] organizację rytmiczną wiersza [...]”²².

Z podobnymi refleksjami spotkać się można *nb.* dużo wcześniej, gdy sięgnie się np. do prac polskojęzycznych. W rozprawie z 1818 roku Józef Elsner roztrząsał kwestię rytmu w poezji w korespondencji z rytmem muzycznym, wychodząc z założenia, że rytm „w muzyce jak w poezji nie jest nic innego, jak całością szyku tonów i [...] ich postacią w czasie”²³. „Spółmierność brzmienia i czasu” interesowała również Ludwika Jenikego, który w 1865 roku pisał o harmonijnej miarowości poezji dającej o sobie znać w trakcie głośnej lektury wierszy²⁴. Nieco później, w 1901 roku relacja między czasem a rytmem poetyckim zyskała psychosomatyczne rozpoznania w książce Stanisława Młeczki²⁵. Młeczko definiował jednost-

²¹ G. E. Lessing, *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*. Oprac. nauk. M. Menckel. Przeł. H. Zymon-Dębicki. Wyd. 2. Kraków 2012, s. 71, 60.

²² D. Attridge, *Jednostkowość literatury*. Przeł. P. Mościcki. Kraków 2007, s. 105.

²³ J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego. Szczególniej o wierszach polskich we względzie muzycznym*. Cz. 1. Przeł. objaśn. K. Brodziński. Warszawa 1818, [s. 39]. Na stronie: <https://polona.pl/item-view/9893cfc3b-54d7-4501-8723-91145f38475f?page=42&searchQuery=ton%C3%B3w> (data dostępu: 1 IV 2025).

²⁴ L. Jenike, *O znaczeniu rytmu w poezji, a mianowicie O rytmiczności języka polskiego*. Warszawa 1865, s. 3, 20–21. Na stronie: <https://polona.pl/item-view/86bef4ca-82d2-443f-a7a5-4e3c48f7ed-c3?page=8> (data dostępu: 1 IV 2025).

²⁵ S. Młeczko, *Serce a heksametr, czyli Gieniza metryki poetyckiej w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególnie polskiego*. Warszawa 1901. Na stronie: <https://polona.pl/item-view/15cdf85e-47ea-409d-97aa-0f3ca431ca22?page=8> (data dostępu: 1 IV 2025).

ki czasu w powiązaniu z uderzeniami serca (tzw. periodami sercowymi). Te z kolei równały się „tchnieniom wydechowym”, składającym się – jak dodawał wersolog – na rytmiczne odczytywanie utworu²⁶.

Kolejne prace tak bardzo nie akcentowały fizjologicznych uwarunkowań czasu i rytmu w wierszu. Franciszek Siedlecki zauważał, co prawda, że rytm – „szereg periodyczny” – „to powtarzanie się pewnych układów bodźców [...]”. Badacz podejmował jednak i inną myśl. Dotyczyła ona samego czytelnika, który kojarzył regularne następstwo zgłosek z miarowo postępującym czasem i na tej podstawie wytworzał w sobie „oczekiwanie powtórzenia”²⁷. W takim ujęciu rytm – wpisany w układ metrum – stanowił specyficzny metronom wywołujący w odbiorcy wrażenie związane z odmierzaniem czasu regulowanego przez zasady danego systemu wersyfikacyjnego. Sprawą istotną było, jak notował już potem Karol Wiktor Zawodziński, ażeby „poczucie istnienia [...] [tego] nieustannie uderzającego [...]” metronomu „nie zanikało w czytelniku”, a przeciwnie – uprzystępniało doświadczanie poezji „przebiegającej w czasie”²⁸. Uwagi na wspomniany temat poczyniła także Maria Dłuska. Badaczka wskazywała na zależność poetyckiego rytmu od fikcji równoczesowości²⁹. Jej zdaniem, aby zachować rytm w wierszu, niezbędne jest utrzymanie iluzji dotyczącej względnej tożsamości czasowej następujących po sobie struktur wierszowych, dzięki czemu czytelnik może rozpoznać określony system wersyfikacji. Pojęcie fikcji równoczesowości miało przy tym swoje ograniczenia. Teoria Dłuskiej była fonocentryczna; „rytm czasowy” łączył się z „rytmem słuchowym” i w taki sposób z pola widzenia znikła domagająca się rozwiązania kwestia istnienia czasu w wierszu wolnym, odbieranym nie tyle słuchowo, ile wzrokowo³⁰.

Zgromadzone obserwacje zmierzają w kierunku uzupełnienia owej luki. Przedstawione analizy dowiodły, że wiersz wolny wykazuje tendencję do uprzestrzenniania czasu w swej strukturze graficznej. W rezultacie czas zaczyna prezentować się jako parametr wizualnie uchwytany; można zobaczyć jego ruch, próbować zmierzyć optycznie jego trwanie. Spostrzeżenia te otwierają przed wersologią nowe terytoria. Pomiar czasu przestaje stanowić właściwość jedynie wersyfikacji tradycyjnej. Wyznacza go również grafika wiersza wolnego, przede wszystkim eksperymenty z długością linijek, które mogą oferować odczucie czasowej rozciągłości.

W kontekście poczynionych uwag unikalny charakter linijki długiej nie powinien być lekceważony przez tłumaczy. Przypadek wersyfikacji Reverdy’ego udowodnił, że jej nietypowe użycie wiąże się nie tylko z czasem, ale też z niezwyklej statusem wierszy poety: utworów o przełamanej ramie, wychylających się w stronę transcendencji.

²⁶ *Ibidem*, s. XIV–XV.

²⁷ F. Siedlecki, *Studia z metryki polskiej*. W: *Pisma*. Zebrał, oprac. M. R. Mayenowa, S. Żółkiewski. Warszawa 1989, s. 275.

²⁸ K. W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*. Oprac. J. Budkowska. Wrocław 1954, s. 20, 17.

²⁹ M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 1. Warszawa 1978, s. 20–21.

³⁰ *Ibidem*.

Abstract

KATARZYNA KOPKA University of Warsaw
ORCID: 0009-0001-6495-3017

ON THE GRAPHICAL ASPECT OF TIME MODELLING IN FREE VERSE THE CASE OF
PIERRE REVERDY AND JULIA HARTWIG

The article investigates the problem of time modelling within the graphics of the free verse. Here, time is understood as a variable of the semiotic frame, the laws of which permit the recognition of which an infinitive extending of the present as a non-empirical time-form. It is argued that this peculiar dimension of time may be expressed through the long line. The body of material consists of Pierre Reverdy's poems and their translations by Julia Hartwig, the juxtaposition of which addresses the translation of time in the free verse. Additionally, the study elaborates on the non-cohesion of Reverdy's poems, where time transcends the frame of the verse in pursuit of eternity perceived as a non-text. The paper concludes that time can be gauged not only in the prosodic structure of traditional versification, but also in the graphics of the free verse, which suggests a new research avenue in the theory of verse.