

Metafora pejzazowa Mickiewicza (w kontekście słowiańskich przekładów „Pana Tadeusza”)

TEODOZJA RITTEL
(Kraków)

Metafora kulturowa

Metafory kulturowe sygnalizują w tekście tzw. miejsca wspólne, łac. *loci communes*, i znajome, a informując o autorze, epoce i języku, ujawniają także przy tym określone socjokulturowe i estetyczne motywacje kształtujące konwencję stylistyczną wypowiedzi. Metafora ta może pochodzić z:

- 1) niezależnych od siebie wzorców kulturowych, które trzeba rozpoznać;
- 2) łączyć ze sobą różne wzorce kulturowe, np. chrześcijańskie i antyczne, które można syntetyzować; albo też,
- 3) przekształcać, i jedne i drugie, czyli modyfikować tak jak to ma miejsce i w staropolskich kolędach i w słowiańskich przekładach *Pana Tadeusza*, którymi się tu zajmujemy (zob. Rittel 1996 i 1997 oraz w druku).

Nośnikami metafory kulturowej mogą być zarówno zwyczaje i wierzenia, jak i przyroda, a wraz z nimi słownictwo tematyczne, dotyczące wymienionych zakresów. Stanowi ono, czy też winno stanowić, dla człowieka z określoną kompetencją językową i kulturową, tzw. *terminologię kulturową* „naturalną”. Słownictwo tego typu może być rozszerzane na podstawie styczności (metonimicznie) lub na podstawie podobieństwa (metaforycznie).

Wiadomo, że o znaczeniu danego wyrażenia w tekście decyduje najbliższy kontekst. Przy przekładzie kontekst ten może, jak zauważa T. Dobrzyńska (1988 i 1994: 95-132), rozszerzać obraz metaforyczny, zwięzać go lub wymieniać, może także podsuwać inny porządek niż wskazuje oryginał. Metafora jest bo-

wiem zjawiskiem semantycznym, które powstaje przy określonym operowaniu kontekstem.

Metafora pejzażowa

„Tymczasem przenoś moją duszę utęsknioną
Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych,
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągniętych;
Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem,
Wyłaczanych pszenicą, posrebrzanych żytem;
Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała,
Gdzie panińskim rumieńcem dzięcielina pała,
A wszystko, przepasane jakby wstęgą, miedzą
Zieloną, na niej z rzadka ciche grusze siedzą”.

Ks. I, w. 14-22.

W kulturowej metaforze pejzażowej Mickiewicza, jak widać w przytoczonym fragmencie, oba procesy (styczności i podobieństwa) znajdują oparcie w potocznym doświadczeniu. Dobór motywów obrazowych (np. łąka, las, pole, rzeka, miedza) i nośników ich znaczeń (*zboża, drzewa, chwasty* i różne „wyrazy przyrodnicze”) pochodzi ze sfery zmysłowo uchwytnej, o czym poeta informuje już na początku poematu: *Widzę i opisuję...* (ks. I, w. 4).

Obrazki, o których mowa, to używając terminu S. Pigoń, „syntetyczny krajobraz”, a więc obszar kulturowo uchwytnej i na tyle charakterystyczny, że „Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie”, to przecież bez trudu rozpoznasz „swe znajome dawne, swój kraj lat dziecińczych” i znajdziesz się w samym centrum polszczyzny, gdzie „owe miedze jak wstęgi, pod patronatem grusz, i nie dające się zapomnieć zagaje, poprzecinane białymi pniami brzoź – kochanek...” (Pigoń 1996, LXXIII).

Z tym „syntetycznym krajobrazem” S. Pigoń koresponduje udanie wypowiedź J. Przybosia na temat „syntetycznego słowa”. Mickiewicz stworzył w języku polskim jak gdyby „uniwersalny język polski, a w nim słowa – syntezę... czytając dojrzałego Mickiewicza odczuwany, że spośród wielu możliwych określeń jakiegoś faktu nie wybierał jakiegoś jednego słowa, ale jakby sporządzał wyciąg z tych wszystkich możliwych” (1956: 10). Powstały w ten sposób „obrazy ogólniejszej prawdy” prawdziwsze, zdaniem Przybosia, niż „naiwna wierność szczegółów” (tamże: 17).

Sam Mickiewicz zresztą nie tylko opisuje, ale i ocenia, to co zrobił: „Te księgi, proste jako ich piosenki” oraz w liście do Odyńca „Co tam [w „Panu Tadeu-

szu”] najlepsze, to obrazki z natury kryślone naszego kraju i naszych obyczajów domowych” (14 luty 1834).

Obecne zatem w słowiańskich przekładach *Pana Tadeusza* odpowiedniki metafory pejzażowej *Ojczyzny łono* (ks. I, w. 13), a więc: brus. *radny błakity* ‘rodzime błękity’, słoweń. *domovina* ‘ojczyzna’, ukr. *ridnij kraj* ‘kraj rodzinny’, czes. st. *otčina* ‘ojczyzna’, i n. *naša vlast* ‘ojcowizna’, czy słowac. *lono otčiny* ‘ojczyzny łono’ itd., odpowiadają *Litwie*, a zarazem ukazują pewien uniwersalny krajobraz *Polski* (jako *universale* kulturowe), „wypełniony” po swojemu, ale w zgodzie ze znaczeniem mickiewiczowskiego słowa: „oczyszczonego od doraźności, poszerzonego intencjonalnie, po wszystkie związane z nim możliwości znaczeniowe” (Przyboś 1956: 10).

Sztuka tłumaczenia metafor

W związku z tym, co powiedzieliśmy o krajobrazie i o środkach wyrazu użytych do opisu tego zakątka Polski, warto może przytoczyć niektóre sądy tłumaczy Mickiewicza oraz osób piszących o przekładach *Pana Tadeusza*, a także o samej sztuce tłumaczenia poezji w ogóle, w tym o przekładzie poezji polskiej i to, nie tylko na języki słowiańskie. I tak w uwagach tłumacza słowackiego *Pana Tadeusza* Rudolfa Skukálka czytamy: „Smútek za rodným krajom vydal tie krásne verse o Litve... v dalekej cudzine sa pred básnikovým zrakom čoraz častejšie zjavovali obrazy krásnej litovskej prírody, hlbokých a zadumčivých lesov, rybníkov, poli, a lúk” (1962: 11). Przy czym dla autora *Wprowadzenia* do bułgarskiego przekładu *Pana Tadeusza* B. Dimitrowej, ta „litewska przyroda”, już od pierwszej pieśni utworu, to *prekrasnata polska priroda* (Dinekov 1959: 13).

Przetłumaczyć poezję na poezję, to już prawdziwa sztuka przekładu, mówi tłumacz polskiej poezji Karl Dedecius. Największą trudność, jego zdaniem, przysparza tłumaczowi oddanie tego, co stanowi o indywidualnym stylu, a więc właśnie o charakterze prawdziwego poety. Trudność tłumacza z języka polskiego polega dodatkowo na tym, że wyrazy mają w polszczyźnie: „wiele asocjacji z tradycją, historią i literaturą, toteż słowa pięknie brzmiące w wierszu, często przetłumaczone na niemiecki tracą swój czar i stają się płaskie” (Dedecius 1998: 12).

„Sztuka tłumaczenia” tekstu poetyckiego musi się zatem zmierzyć z odpowiedziami na dwa pytania, które za K. Dedeciusem, można by sformułować następująco: 1) jak znaleźć takie odpowiedniki, aby nie zniszczyć kunsztownej strofy czy linijki tekstu; 2) jak je przenieść na grunt innej tradycji kulturowej.

Z podobnymi problemami musieli się zmierzyć tłumacze *Pana Tadeusza* na języki słowiańskie. Będziemy się przyglądali metaforze pejzażowej zlokalizo-

wanej *nad błękitnym Niemnem*, zawartej w ks. I, w. 14-22, a ukazującej *Ojczyzny łono*, jako **syntetyczną metaforę strukturalną**, której podłoże stanowi „koherentna struktura doświadczeń”, „koherencja metaforyczna” i „koherencje złożone” między metaforami ontologicznymi: *bursztynowy świerzop*, *gryka jak śnieg biała* i *dzięcielina* - dziewczyna z *panieńskim rumieńcem* oraz kierunkowymi: *ciche grusze – na miedzach*. Według kognitywistów bowiem, zdolność pojmowania doświadczeń za pośrednictwem metafory jest, jak mówią Lakoff i Johnson: „kolejnym zmysłem, jak wzrok, dotyk czy słuch, a metafora dostarcza jednego sposobu postrzegania i doświadczania znacznej części świata rzeczywistego. Metafora jest takim samym i równie cennym elementem naszego funkcjonowania, co i zmysł dotyku” (1988: 36, 48, 86).

Zastanówmy się zatem nad tym, czy *macierzanka* z błg. przekładu może skutecznie zastąpić mickiewiczowską *dzięcielinę* i kiedy to jest możliwe. Co ma wspólnego *mięta* i *gryka*, że są w niektórych przekładach zastępowalne, np. w przekładzie błg. i węg. *mięta* odpowiada naszej *gryce*. Dlaczego *bursztynowy świerzop* i jego odpowiedniki semantyczne w czes.n. i słowac. to *ohnice* ‘ognicha’, a w błg. *krokus lub krokosz* ‘szafran’, arab. *Zafarân* zostały użyte w tej samej funkcji w miejsce *świerzopa*, czy to może kolejna jego „ofiara”, jak w wierszu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Ofiara Świerzopa*.

Poza tym porównajmy, w jakim stopniu słowiańskie nazwy roślin, a poprzez nie ich kolory, odpowiadają obrazowi litewskiej przyrody (por. np.: czes.n. *ohnice* i słowac. *ohnica*, ros. *kuroslep* ‘konopielka’, błg. *minzuxar* ‘krokus, daw. szafran’ i ukr. *svirepka*, brus. *świrepka*, słoweń. *lapuh*), a jak dalece – informują o różnicach językowych i kulturowych. W tym celu spójrzmy na kolor Niemna w kilku słowiańskich przekładach: słoweń. *nad Njemnem višnjevim*, czes.st. *nad blankytným* i n. *nad modrym*, w brus. *pri sinjaga Nėmanu vodax*, w słowac. *ponad Niemen belasy* ‘białawy’ itd.

Wystąpiła tu, jak widać: 1) tożsamość leksykalna terminów oryginału i przekładu, jak np. w tłumaczeniu czeskim-starszym Elišky Krásnohorskéj; 2) różnorodność synonimiczna terminów oryginału i przekładu, jak np. w tłumaczeniu czeskim-nowszym Ericha Sojki; 3) różnorodność leksykalna oryginału i przekładu, jak np. w tłumaczeniu słoweńskim Rozki Štefanovej.

Również *sine* wody Niemna – z przekładu białoruskiego Bronisława Taraszkiewicza i Niemen *bielasy* ‘białawy’ – z tłumaczenia słowackiego Rudolfa Skukálka, są synonimami motywowanymi prawdopodobnie regionalnie, a stanowiącymi odcień koloru niebieskiego. Mamy zatem Niemen *błękitny* w: pol., czes.st., słowac. i ukr.; Niemen *siný* w brus.; Niemen *modry* w czes.n. i Niemen *wišniowy* w słoweńskim. Ten ostatni nie jest odcieniem niebieskiego, lecz stano-

wi kolor uzupełniający. A ponieważ *Niemna modry* wystąpił w języku czeskim, a więc zachodniosłowiańskim, można stąd wnosić, że określenie to pochodzi z kultury *Modraka i modrzenia*. Przymiotnik *modry* jest podstawą „nazw od koloru” (zob. Spólniak 1990: 66-69) w językach zachodnio-słowiańskich oraz niektórych południowo-słowiańskich, np. sch. *modrica*, natomiast w językach wschodnio-słowiańskich i częściowo południowo-słowiańskich podstawą nazw jest wyraz *siny*, por. ukr. *siniec*, ros. *sinovnica* i błg. *sinčec*. Motywowany w ten sposób, tj. strukturalnie, jest też kolor *wiśniowy* Niemna w słoweńskim, gdyż nazwę **višna* zna większość języków słowiańskich, ale taki kolor, odniesiony do wód Niemna, jest mało prawdopodobny i niespójny z całością obrazu, w którym *ciche grusze siedzące na miedzach* (ks. I, w. 22) jako charakterystyczny szczegół krajobrazu, strzegą tego miejsca, które dla Mickiewicza jest zielono-światliste (miedza i łąki), różnobarwne (pola), wyłącane i posrebrzane (zboża), prześwietlone blaskiem wody Niemna z odbitym w nich niebem, co znakomicie uchwycił Bronisław Taraszkiewicz w metonimicznym określeniu Ojczyzny, por. brus. *Tak nas ty cudovna paverneš pod rodny błakity...* To raczej śliwa domowa (*Prunus domestica*) i jej kolor niebieskawy z łac. *lividus* ‘siny’ mogłyby się znajdować u podstawy owych skojarzeń, zwłaszcza że w słoweńskim jest *sliv* i *sliva*. W ten sposób spójność oglądu tego krajobrazu w oryginale i w przekładzie słoweńskim byłaby zachowana.

Ikona pejzażowa Ojczyzny łono

Metaforę pejzażową *Ojczyzny łono* zlokalizowaną nad błękitnym Niemnem kreślą w *Panu Tadeuszu* różne obiekty „przestrzeni metaforycznej”. Należą do niej w tym „syntetycznym krajobrazie”: *pagórek, łąka, rzeka, pola i miedza*. Wypełniają ją kolejno: *lasy, trawy, woda, zboża, chwasty i grusze*, sadzone dla oznaczenia granic; te zaś są: *zielone, błękitne, złote i srebrne, białe, żółte, czerwone* i znowu *zielone*; a ujmowane za pośrednictwem metafory: *rozciągnięte* (łąki), *malowane* (pola), *wyłącane i posrebrzane* (pszenica i żyto), *bursztynowy* (świerzop), *śnieżno-biała* (gryka), *pałająca rumieńcem*, z kolorami na kształt ognia (rozogniona dzięcielina), *opasany* zieloną *wstęgą* miedzy (cały krajobraz). U Mickiewicza w tym kawałku tekstu mamy zarówno koherencję w obrębie jednej metafory strukturalnej *Ojczyzny łono*, jak i dodatkowo koherencje złożone między metaforami, które w zgodzie z doświadczeniem nadają całościową strukturę jednemu pojęciu przez to, że się częściowo nakładają, jak np. *blask* oderwany od wód błękitnego Niemna z wielością światła w kolorze niebieskim; *srebro* – żyta, *iskwienie się* – śniegu, *rosa* – traw; to, że *nieci się*

'zarzy i płonie' *dzięcielina*, zaś *bursztyn*, pełen szklistości i właściwego mu połysku, ma kolor przejrzysto żółty; a dodatkowo i dojrzałe *zboża* – błyszczą żółto i *ciche grusze* siedzą, „przesiewając” światło słońca.

Zastanówmy się zatem, czy chodzi tylko o nazwy kolorów i ich odcienie mowy wywołane wyglądem obiektów w danym kolorze, czy dla gramatyki tekstu Mickiewiczowskiego nie trzeba szukać w tym obrazie jakiegoś innego głębszego sensu. Spróbujmy na to odpowiedzieć po przyjrzeniu się pierwowzorowi literackiemu *W całej ozdobie...*: Jak się wydaje, Mickiewicz nadaje temu obrazowi sens „ikony pejzażowej”, wzmocnionej „struną światła” przez „ikonę Ostrobramską”, z Inwokacji: *I w Ostrej świecisz Bramie*, por. litew. *Aušros Vartai...* 'Brama Zorza'. Semantyka tekstu ma tu charakter „głębinowy”, leżący w sferze religijno-mitologicznej. Obraz ukochanego pejzażu *Ojczyzny łono* jawi się poecie jako przestrzeń utracona: *bo tęsknię po Tobie*, toteż tworzy on „praobraz piękna”, który dla czytelnika i tłumacza, będzie możliwy do odebrania tylko poprzez doświadczenie, rozumowanie i kontemplację (por. Panas 1991: 137-154; Głowiński 1992: 196-222; Kowalczykowa 1982: 99-113). Dla Mickiewicza *Ojczyzna* jest to „świętość”. W semantyce leksykalnej próbne eksplikacje pojęcia *święty* odpowiadają właśnie takiemu jak u poety rozumieniu, por. *ŚWIĘTY* to: „X czci Y = Y budzi w X takie uczucia, jakie budzi w nas coś świętego = Y budzi w X takie uczucia, jakie budzi w nas, coś, co traktujemy tak, jak uważamy, że należy traktować coś Bożego” (Wierzbicka 1971: 68 i n.). Zatem „pejzaż zewnętrzny” (ks.I, w.14-22) odnosi nas do określonych widoków okolicy, natomiast „pejzaż wewnętrzny” jest zapełniony: miłością Ojczyzny (*Ojczyzny łono*), kolorem (obiekty realne o określonych barwach, tzw. wyrazy przyrodnicze: *gryka*, *świerzop*, *dzięcielina*, por. Witkiewicz 1924: 9) tu metafory ontologiczne: *gryka* – jak śnieg, *świerzop* – bursztyn, *dzięcielina* jak zapłoniona dziewczyna, itd.). Elementy te nakładają się na siebie tak, jak przy malowaniu ikony.

Słownikowy ciąg definicyjny

Możliwość takiego połączenia składników, jak omówione w „ikonie pejzażowej”, pokazują słowniki języka polskiego i słowniki kultury. Z materiału leksykalnego tam zawartego budujemy „słownikowy ciąg definicyjny”, w którym zainteresowało nas przede wszystkim ujawnianie się w ciągach definicyjnych (Sambor 1986 i Hammerl... 1997) badanych leksemów jakiegoś wspólnego zbioru „*indefinibiliów* semantycznych” – ze znanej hipotezy Anny Wierzbickiej (1972), por. ciągi sporządzone dla *krajobrazu*, *malowidła*, *ojczyzny* i *łona* wraz z ich definicjami leksykalnymi: KRAJOBRAZ (SWil I 540) – to widok okolicy,

pejzaż, landszaft, niekiedy mapa; WIDOK (SWil II 1839) – to, co widzimy, przestrzeń zapelniona, lasami, górami, łąkami itp. i malowidło przedstawiające część przestrzeni zapelnionej lasem, górami, wsiami itp.; PRZESTRZEŃ (SWil II 1263) – to obszar pewnymi granicami zakreślony. Pejzaż (SWil II 928) obejmuje: krajobraz oraz malowidło, rysunek przedstawiający krajobraz. Toteż ciąg definicyjny *malowidła* jest tym drugim łańcuchem (ścieżką kognitywną), którą tu pokazujemy jako ważną w opisie leksykalnym: MALOWIDŁO (SWil I 625) – to odmalowane coś, dzieło malarskiej sztuki, obraz. „Malowidło szkoły włoskiej, flamandzkiej. Malowidło olejne, *al fresco*”; OBRAZ (SWil I 816) – to idea, wyobrażenie umysłowe, obecność przedmiotu jakiego w pamięci. Jest to uzmysłowienie duchowego wizerunku, jak „real” obok „ideału”; REAL (SWil II 1345) – to ideał, który stał się rzeczywistością; IDEAŁ (SWil I 412) – znaczy tyle, co w starej polszczyźnie, wizerunek, ob. KRASOWZÓR (SWil I 542) – to wyraz przesłiczny, znaczy tyle, co ideał piękności. Tedy wyciągnięty ze SWil *krasowzór* i odniesiony do pejzażu metaforycznego *nad błękitnym Niemnem*, to dla Mickiewicza: *krasowzór* wszech krajobrazowych *krasowzorów*.

Z „ikoną pejzażową” jako malowidłem połączyliśmy też definiowanie słowa *ojczyzna i łono*. W *Słowniku mitów i tradycji kultury* W. Kopalńskiego mamy:

„OJCZYŻNA – to dawn. dziedzictwo, ojcowizna, spadek po ojcu, sukcesja (zwł. ziemia, grunt), strony rodzinne; w dzisiejszym znaczeniu ‘kraj ojczysty’, rodzinny. Od 2 poł. XVI w. w poezji Reja i Kochanowskiego, w prozie Piotra Skargi zob. ŚWIĘTY – z cytatem z Mickiewicza *Pan Tadeusz*, ks. I w. 1-3 „*Litwo! Ojczyzno moja!*...” (w ten sposób definicja została zamknięta).

ŁONO – to fig. *wnętrze, głąb, głębia*; W SWil, jedno ze znaczeń *łona* – to ‘piersi’, ‘piers’, np. *Spać na łonie matki, Tulić do łona i Wrócić na łono...* (SWil II 610) (użycia te odpowiadają tekstowi mickiewiczowskiemu). Jako *indefinibilia* semantyczne mamy więc z *krajobrazu* – ‘obszar’, z *malowidła* – ‘piękno’, z *ojczyzny* – ‘świętość’, a z *łona* – ‘bezpieczeństwo’.

W ten sposób w metaforze pejzażowej, jako metaforze kulturowej, łączy się: 1) **syntetyczny krajobraz** (*Litwa*); 2) **syntetyczne słowo** (*Ojczyzna*) i 3) **syntetyczna metafora** (*łono*) w wizerunek ikony pejzażowej. W takiej kulturze jak nasza łączenie *krajobrazu*, *malowidła* i *łona* było możliwe, gdyż odpowiada temu, co zbiorowo doświadczyliśmy, a więc utracie Ojczyzny i przeniesieniu jej w sferę *sacrum*. Dla stylu mickiewiczowskiego oznacza to wyodrębnienie swojej zasady trzech jedności, która staje się przesłaniem tego tekstu.

Metafora pejzażowa w przekładach

Natomiast w „obszarze przekładowym” tego fragmentu *Pana Tadeusza* na języki słowiańskie występują różnice leksykalne. W słoweńskim tłumaczeniu

Rożki Stefanowej niekiedy zostaje pominięty lub naddany jakiś element krajobrazu. W przekładzie ukraińskim Maksyma Rylskiego zmienia się samą strukturę mickiewiczowskiego pejzażu w ten sposób, że obserwator widzi najpierw rośliny niskie *cvit zelenix koniušin*, grykę *niby snig* i świerzop *jak burštyn*, później dopiero wysokie *żito* i *pšenični kołoski*. Obraz jest przy tym ruchomy *de xvili* żółta wysokie kotit *żito*; a i miedza u niego kwitnie *kvitčana mieża*, jest więc różnobarwna, nie tylko, jak u Mickiewicza zielona. Również *koniczynę* (nie *dzięcielinę*) pozbawił M.Rylski zupełnie „panieńskiego rumieńca”, gdyż w tym miejscu tekstu nie ma w jego przekładzie jakiegokolwiek metafory, tylko czysty opis. W rosyjskim przekładzie z kolei rumieni się *junoša nesmiełyj*, gdyż S.Aksenova zamiast *dzięcieliny* wprowadziła *klever* z ang. *clover*, por. ten fragment tekstu z przekładu angielskiego ks.I w.20 *Pana Tadeusza* G.R.Noyesa z 1949 r.: *the clover glows with a maidens blush* i ros. *Gde klever pokrasneł, kak junaša nesmiełyj*.

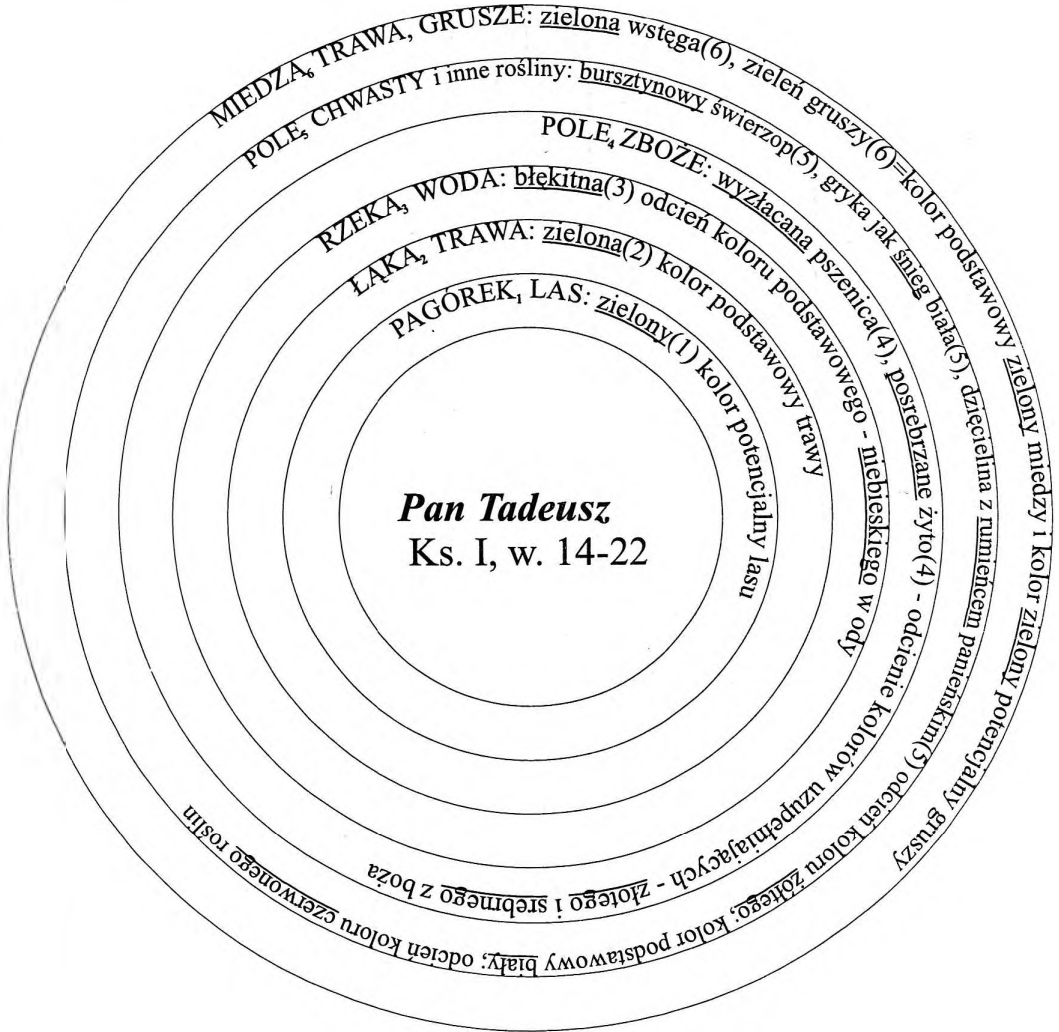
W schematach na następnych stronach (A) przedstawiającym strukturę treści metafory pejzażowej *nad błękitnym Niemnem* w tekście oryginału i (B) tekstem przekładu widać to, o czym mówimy, a co nazwaliśmy wcześniej pejzażem zewnętrznym (tworzy go łańcuch fizyczny) i pejzażem wewnętrznym (budowanym przez łańcuch metaforyczny i *kolor*).

Funkcjonowanie tych „łańcuchów” jest podobne lub bliskie oryginałowi w przekładach białoruskim (B.Taraszkiewiczza), słowackim (R.Skukálka) i częściowo czeskim-starszym (E.Krásnohorskiej). Natomiast tłumaczenie czeskie-nowsze (E.Sojki) a zwłaszcza ukraińskie (M.Rylskiego) nie przypomina obrazu malowanego, lecz ze względu na swoją ruchomość, raczej film kolorowy. Tekst zaś przekładu bułgarskiego (B.Dimitrovej) odbiera się w czytaniu jako trójwymiarowy, ze względu na: kolory, ruch i zapachy: *mięty* i *macierzanki*, jeśli ją potraktujemy jako *macierza duszka* (od *duch* ‘woń, tchnienie’), a więc macierzankę piaskową *Thymus serpyllum* (w języku polskim dopiero od XVII wieku), nie zaś *dzięcielinę* (SWil I 284). I wreszcie pejzaż rosyjskiego przekładu (S.Aksenovej) przypomina XVIII-wieczną tapiserię, a więc kolorową tkaninę, w której partia pejzażowa wprowadza powietrze i rozluźnia obraz, ale bez owej świetlistości przynależnej ikonie pejzażowej Mickiewicza.

Konkluzja

Mickiewiczowska metafora pejzażowa zatem to: *Ojczyste łono*, opasane *zieloną wstęgą miedzy*, wypełnione w swoim wnętrzu kolorem roślin i świetlistością letniego dnia, ze *strzegącymi* tego miejsca *cichymi gruszkami* i będące *kraso-*

Struktura treści metafory pejzażowej
Nad błękitnym Niemnem
w tekście oryginalu (*Pan Tadeusz*, ks. I, w. 14-22)



Pan Tadeusz
Ks. I, w. 14-22

Opis rys. A

1, 2, 3, 4, 5, 6 - łańcuch fizyczny, treściowy, strukturalny
(1) (2) (3) (4) (5) (6) - łańcuch metaforyczny, kolorystyczny, całościowy.
Oba łańcuchy są skorelowane z "przestrzenią metaforyczną" poprzez kolor

Metafora pejzażowa *Nad błękitnym Niemnem* w językach słowiańskich
(różnice leksykalne)

OBIEKT	BŁG.	BRUS.	ROS.	UKR.	CZES.ST.	CZES.N.	SŁOWAC.	SŁOWEŃ.	owaKOLOR
PAGÓREK, LAS	goristi	lijasny	zadumčivij	ϕ	lesný			gozdne	ϕ
ŁĄKA TRAWA	rosni	travianiste	zelenym	oksamitni	sveži	zelen'e			ZIELONY
RZEKA WODA	tučni	sinjaga	ϕ	blankytný		modrý	belasy	<i>višnjovi</i>	NIEBIESKI
POLE ZBOŻE	<i>ov'es, žyto</i>	pšenica, žito	pšenica, žito		pole žitná a pšenici	pšenica, žito		<i>pšenice z ržjo</i>	ZŁOTY SREBRNY
POLE CHWASTY i inne ...	menta	grečka	grečixa	grečka	pohanka	pohanka	pohánka	ajda	BIAŁY
	minzuar	svirepka	kuroslep	sviryra	stokłosa	ohnice	ohnica	lapuh	ŻÓŁTY
	maščerka	dziatlina	klever	koniušina	jetelina	jetel	diatelina	detelija	CZERWONY
MIEDZA TRAWA GRUSZE	<i>zelen kolan</i>	<i>zjalėnyja istużki</i>	ϕ	<i>kvitčana jak pas</i>	stuhu mez <i>zelen hruše</i>	stużka zelenavá	zelena ako stużka	<i>trakovi se med</i>	ZIELONY

ŁĄKA błg., ukr., czes.st., RZEKA błg., ros. = kolor pominięty; MIEDZA ukr., czes.st., = kolor naddany; RZEKA słoweń. = kolor zmieniony w stosunku do oryginału.

POLE „świerzop” - złoty chwast; „dzięcielina” - dziewczyna; „gryka” - śnieg = przekł. słowiańskie bez ros., ukr. i błg.

Metaforyzacja zarówno na niższych poziomach poszczególnych pól (PAGÓREK ros., ŁĄKA ukr.), jak i poziomach wyższych (POLE, MIEDZA) = większość przekł. słowiańskich; znak ϕ symbolizuje brak odniesienia, a kursywa różnice semantyczne.

Różnice leksykalne nie zmieniają w zasadzie obrazu kolorystycznego oryginału.

wzorem wszystkich krajobrazowych *krasowzorów*. W niewątpliwym związku z powyższym pozostaje epitet *zielony*, kryje w sobie po części dawniejsze oboczne znaczenie: *jasny, świetlisty, błyszczący*, względnie (w przenośni) *piękny* (Moczyński 1967: 77-81).

Warto tu dodać, że *ciche grusze na miedzach* jako charakterystyczny szczegół krajobrazu i symbol graficzny tego miejsca występują w albumach i ilustracjach do *Pana Tadeusza* (zob. Bajder... 1984: 27). Polne grusze zaś „siedzą” na tej polskiej ziemi od zawsze. Gruszę pospolitą *Pirus communis* notuje K.Kluk (1778: II, 224) w swoim *Dykcjonarzu roślinnym* z XVIII wieku, a gruszę polną *Pirus silvestris* J.Rostafiński (1900: I, 192-193) umieszcza w średniowiecznej historii naturalnej w Polsce (1900: I, 192-193).

Tożsamość krajobrazu *nad błękitnym Niemnem* zapewnia tedy, wkomponowana w *Ojczyzny łono*, metafora kierunkowa *polne grusze na miedzach*, obecna we wszystkich słowiańskich przekładach *Pana Tadeusza*, odsyłająca bezbłędnie do Mickiewicza i Wileńszczyzny, tak jak *Szopen* i *wierzba* do Mazowsza. Nasza metafora pejzażowa jest przy tym także **kultuuremem** (Ożdżyński 1993), gdyż uruchamia wybór podobnego konceptu oraz identyczny lub bliski zestaw konotacji kulturowych, co staraliśmy się pokazać na przykładzie wybranego fragmentu ze słowiańskich przekładów *Pana Tadeusza*.

Słowniki

Mały słownik słowacko-polski, red. D.Abramowicz, Warszawa 1994.

Mały słownik serbskochorwacko-polski, red. J. Wierzbicki, U. Radnović, J. Chlabicz, Warszawa 1985.

Podręczny słownik bułgarsko-polski, red. F. Sławski, Warszawa 1963.

Slovník česko-polský, red. B. Vydra, Praha 1958.

Słownik łacińsko-polski, red. K. Kumaniecki, Warszawa 1986.

Słownik mitów i tradycji kultury, red. W. Kopaliński, Kraków 1991, wyd.IV.

Słownik ukraińsko-polski, red. S. Hrabec i P. Zwoliński, Warszawa 1957.

Słownik języka polskiego, tzw. wileński, t.I-II, pod red. M. Orgelbranda, Wilno 1861.

Teksty

polskie: Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Wrocław: Ossolineum, oprac. S. Pigoń, 1958.

przekłady:

ang.: G.R.Noyes, *Pan Tadeusz*, Londyn 1949

bgł.: B. Dimitrova, *Pan Tadeusz*, Sofia 1959

Stylistyka VII

- brus.: B. Taraszkiewicz, *Adam Mickiewicz, Pan Tadeusz*, Olsztyn 1984
czes.st.: E. Krásnohorská, *Pan Tadeusz*, Praga 1892, II wyd.
czes.n.: E. Sojka, *Pan Tadeusz*, Odeon Praga 1969
litew.: V. Mykolaitis-Putinas i Justinas Marcinkevičius, *Ponas Tadas*, Vilnius 1974.
ros.: C. Mar (Aksenovoj), *Pan Tadeusz*, Moskwa 1968 i 1985.
słowac.: R. Skukálek, *Pan Tadeusz*, Bratysława 1962
słoweń.: R. Štefanova, *Pan Tadeusz*, Ljubljana 1974
ukr.: M. Rylski, *Pan Tadeusz*, Kijów 1951
węg.: Ewa Sebök, *Pan Tadeusz*, z przedmową Kovácsa Endre, 1957.

Literatura

- Bajdor A. i Natuniewicz H., 1984, „*Pan Tadeusz*” w ilustracjach, Gdańsk.
Dedecius K., 1998, *Rozmowa Joanny i Józefa Baranów z Karlem Dedeciusem*, „Dziennik Polski”, nr 1.
Dinekov P., 1959, *Poemata „Pan Tadeusz”* [wprowadzenie, do przekładu bułgarskiego B. Dimitrovej] – Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, przekł. B. Dimitrova, Sofia.
Dobrzyńska T., 1988, *Uwarunkowania kulturowe metafory*. – *Konotacja*, red. J. Bartmiński, Lublin.
Dobrzyńska T., 1991, *Przekład wyrażeń metaforycznych (problemy znaczeniowe)*. – *Synteza w stylistyce słowiańskiej*, red. S. Gajda, Opole.
Dobrzyńska T., 1994, *Metafora w przekładzie*. – *Mówiąc przenośnie*, Warszawa.
Głowiński M., 1992, *Przestrzenne tematy i wariacje*. – *Tenże, Poetyka i okolice*, Warszawa.
Hammerl R., Sambor J., 1997, *Miary stopnia bliskości semantycznej leksemów*. – *Z zagadnień kwantytatywnej semantyki kognitywnej*, (red.) J. Sambor, Warszawa.
Kluk K., 1786-1788, *Dykcjonarz roślinny*, Warszawa.
Kowalczykowska A., 1982, *Widoki ojczyste*. – *Taż, Pejzaż romantyczny*, Kraków.
Lakoff G. i Johnson M., 1988, *Metafory w naszym życiu*, przekł. T.P. Krzeszowskiego, Warszawa 1988;
Muszyński K., 1967, *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa.
Nitsch K., *Mazowieckie wyrazy przyrodnicze*, 1. Gryka. – *Wybór pism polonistycznych*, t.2, Wrocław 1955, s.86-89;
J. Ożdżyński, 1993, *Pojęcie „kulturemu” jako podstawowej jednostki derywacji stylistycznej*, „*Stylistyka*” II, s. 173-185.
Paluchowski A., *Uwagi o obrazowaniu w Panu Tadeuszu*, „*Pamiętnik Literacki*” 1959, 2.
Panas W., 1991, *Uwagi o sztuce jako ikonostacie*. – *W kręgu metody semiotycznej*, Lublin.
Pigoń S., *Ozdoby kraju lat dziecinnych*. – *Tenże, Wstęp do XI wyd. Pana Tadeusza*, Wrocław 1996.

- Przyboś J., 1956, *Słowo ostateczne*. – Tenże, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa.
- Rittel T., 1996, *Struktura treści i mechanizmy semantyczne w kolędach*. – *Z kolędą przez wieki*, red. T. Budrewicz, S. Koziara, J. Okoń, Tarnów.
- Rittel T., 1997, *Metafora kulturowa w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*, „Prace Językoznawcze” IX. WSP Kraków.
- Rittel T., w druku, *Metafora kulturowa w słowiańskich przekładach „Pana Tadeusza”*. – *Mickiewicz i kresy*, Kraków.
- Rostafiński J., 1900, *Symbola ad historiam naturalem medii aevi*, Kraków.
- Sambor J., *O budowie tzw. ciągów definicyjnych (na materiale definicji leksykalnych)* „Biuletyn PTJ” 40, 1986, s.151-165.
- Skukálek R., *Velký tvorca „Pana Tadeáša”*. – *Adam Mickiewicz, „Pan Tadeáš”*, przekł. R. Skukálek, Bratysława 1962.
- Spólnik A., 1990, *Nazwy polskich roślin do XVIII w.*, Wrocław 1990.
- Wierzbicka A., 1971. *Kocha, lubi, szanuje, Medytacje semantyczne*, Warszawa.
- Wierzbicka A., 1972, *Semantic Primitives*, Atheneum, Frankfurt.
- Witkiewicz S., 1924, *Mickiewicz jako kolorysta*, Warszawa.

Mickiewicz's Landscape Metaphor

(in the Context of Slavonic Translations of „Pan Tadeusz”

The paper concerns comparative linguistics. The author deals with translations of Polish literary text („Pan Tadeusz”, book 1, verses 12-14) into Slavonic languages (Bulgarian, Bielorussian, Czech (older version), Czech (newer version), Slovak, Slovenian, Ukrainian).

The analysis starts from general metaphor „Mother country's bosom” and searches for adequate expressions in languages being compared. Translation metaphors as figurative expressions aimed by the original text concern description of the landscape „on the blue Neman”. It is nature that carries metaphorical meaning. The author tries to ascertain what the real translation adequacy of historical names of plants („gryka”, „dzięcielina”, „świerzop”) is; what the information of colour is (when motivated by appearances of objects or metaphorically expressed); if there are expressions in the analysed translations that can change the meaning which is really expressed.

Landscape metaphors can be numbered among cultural metaphors where referring to cultural texts in empirical knowledge is necessary.