

Dorota Urbańska

13-zgłoskowiec polski jako odpowiednik aleksandrynu w XIX-wiecznych przekładach utworów Victora Hugo

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 76/4, 153-164

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

DOROTA URBAŃSKA

13-ZGŁOSKOWIEC POLSKI JAKO ODPOWIEDNIK
ALEKSANDRYNU W XIX-WIECZNYCH PRZEKŁADACH UTWORÓW
VICTORA HUGO *

Jeśli napisany wierszem tekst poetycki zostanie przełożony również wierszem, a jest to zwyczaj mocno zakorzeniony w polskiej tradycji przekładu, powstaje pytanie: jakim wierszem, dokładniej — z jakiego na jaki? W każdej literaturze powstają i utrwalają się pewne uzusy translatorskie w zakresie wiersza. U nas — jak wiadomo — dramaty Szekspira przekładano najczęściej bezrymowym pentametrem jambicznym, włoski wiersz 11-zgłoskowy Petrarki, Dantego, Tassa i Ariosta — zwykle 11-zgłoskowcem (5+6), natomiast francuski aleksandryn — rozmiarem 13-zgłoskowym. Z systemowo-funkcjonalnego punktu widzenia¹ rzeczywista wierność formie wierszowej oryginału nie może przejawiać się w dosłownym naśladowaniu jego budowy wersyfikacyjnej². Wiersz oryginału i wiersz przekładu należą bowiem do dwu różnych systemów, a funkcje semantyczne form wierszowych są wyznaczone poprzez swois-

* Praca niniejsza jest zmienioną i rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na roboczej konferencji słowiańskiej metryki porównawczej (Warszawa, wrzesień 1984).

¹ Tak właśnie ujmuję zagadnienia przekładu form wierszowych L. Pszczółowska w rozprawie pt. *Wiersz przekładu a wiersz literatury narodowej. Na materiale tłumaczeń z poezji rosyjskiej* (tekst w tym zeszycie „Pamiętnika Literackiego”).

² Błędne mniemanie o konieczności dokładnego odwzorowania w przekładzie formy wierszowej oryginału — co jest możliwe zresztą tylko wówczas, gdy przekład i oryginał wykorzystują te same zjawiska językowe jako czynniki wierszotwórcze — można spotkać w niektórych pracach współczesnych poświęconych zagadnieniom translacji. Zob. m.in. J. Kornhauser, *Interpretacja w akcie translatorskim*. W zbiorze: *Z teorii i historii przekładu artystycznego*. Kraków 1974, s. 81 (podkreśl. D. U.): „W takich wypadkach, gdzie utwór poetycki np. oparty jest przede wszystkim na czynnikach wersyfikacyjnych (rytm, rymy, układ stroficzny), które stanowią o nieprzejrzystości języka i są niezbędne dla zrozumienia sensu dzieła, interpretacja dokonać się powinna przede wszystkim w planie wyrażania. [...] Przeniesienie do przekładu całego systemu wersyfikacyjnego jest dla tłumacza zadaniem najważniejszym, a równocześnie najbardziej interpretacyjnie relewantnym”.

te relacje, jakie zachodzą w obrębie każdego z nich. Formalna odpowiedniość struktur metrycznych³, czyli pokrywanie się takich cech, jak np. rozpiętość rozmiaru i miejsce średniówki lub też liczba i układ akcentów, nie zapewnia ekwiwalencji funkcjonalnej. Jedynie całościowe porównanie obu systemów wersyfikacyjnych (oryginału i przekładu) pozwala ustalić odpowiedniki funkcjonalne dla niektórych rozmiarów. Jednak takie ustalenia mają często charakter przybliżony, mogą się ograniczać do określonego rodzaju literackiego, a nawet gatunku, i zachowywać wartość tylko dla danej epoki literackiej. Semantycznie poliwalentnym rozmiarom zostają przeważnie przypisane różne funkcje przekładowe. I tak np. — jak słusznie pisze Jerzy Świąch — 13-zgłoskowiec w polskiej poezji przekładowej jest po prostu odpowiednikiem długich rozmiarów wierszowych w epice, liryce i dramacie⁴, a więc zarówno ekwiwalentem aleksandrynu francuskiego i czeskiego, jak i antycznego heksametru.

Po tych uwagach wstępnych przejdźmy do charakterystyki wiersza XIX-wiecznych przekładów liryki, epiki i dramatu Victora Hugo (materiał, który tu analizujemy, ogranicza się do utworów kształtowanych w oryginale aleksandrynem). W ubiegłym stuleciu Hugo był u nas jednym z najczęściej tłumaczonych poetów francuskich. Pierwsze polskie przekłady jego utworów lirycznych pochodzą z początku lat trzydziestych w. XIX, a więc powstały wkrótce po opublikowaniu *Odes et poésies diverses* (1822) — pierwszego zbioru poety. Są to pojedyncze wiersze drukowane w czasopismach. Dopiero w 1840 r. ukazał się obszerny wybór poezji Hugo w przekładzie Brunona Kicińskiego. Natomiast dramaty tłumaczone były niemal od razu. Polską wersję *Hernaniego* wystawiono w Krakowie już w rok po paryskiej premierze! Ten pierwszy przekład dramatu dokonany był jednak prozą. Wiele utworów Hugo doczekało się kilku tłumaczeń na polski, pióra różnych autorów. Istnienie tych wielokrotnych przekładów (ponadto niezbyt odległych od siebie w czasie) stwarza możliwość interesujących analiz porównawczych i jest przejawem jednej z istotnych właściwości tekstu przekładu — jego seryjności⁵. Między tłumaczeniami tworzącymi serię zachodzą różnorodne związki, kolejne przekłady mogą naśladować formę wiersza wcześniejszych wersji lub stanowić próbę odejścia od już utrwalonego wzorca

³ Zdarza się, że pod wpływem formy wiersza oryginału przekład realizuje wzorzec metryczny potencjalnie możliwy, ale prawie nie stosowany w wersyfikacji rodzimej. Format taki funkcjonuje wówczas na zasadzie cytatu metrycznego, jest sygnałem związku z inną wersyfikacją.

⁴ J. Świąch, *Przekład a problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976, s. 376.

⁵ Zob. E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*. W: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971, s. 234: „przekład jakiegoś utworu obcojęzycznego zawsze ma charakter wypowiedzi jednej z wielu możliwych”. To, że dany utwór można przełożyć wielokrotnie, a więc „istnienie w serii tłumaczeń”, badacz uważa w ogóle za sposób istnienia przekładu artystycznego.

przekładowego. Dla omawianego tu materiału znamieny jest fakt powtarzalności rozmiaru wierszowego. W zasadzie zawsze (o wyjątkowych zupełnie odstępstwach będzie mowa dalej) aleksandrynowi odpowiada 13-zgłoskowiec (7+6). Mimo to przekłady z Victora Hugo nie są wcale jednolite wersyfikacyjnie. W ubiegłym wieku 13-zgłoskowiec występował w poezji rodzimej w kilku odmianach intonacyjno-stylistycznych. Ponadto sama pozycja tego rozmiaru w ówczesnym systemie polskiego wiersza ulegała zmianom. Dodajmy również, że analizowane przekłady stanowią zbiór tekstów dosyć liczny i bardzo zróżnicowany pod względem poziomu literackiego.

Spróbujmy znaleźć odpowiedź na pytanie, jakim typem 13-zgłoskowca przekładano aleksandryn Hugo w w. XIX i jaka tradycja przekładowa określała ten wybór. Tłumacz miał do dyspozycji zarówno wypracowany przez estetykę oświeceniową i pseudoklasyczną 13-zgłoskowiec o uporządkowanym metrycznie i składniowo wzorcu, charakteryzujący się przede wszystkim zbieżnością granic wersów i jednostek składniowych⁶, jak i te odmiany rozmiaru, w których działały składniowe rozmijają się z podziałem tekstu na wersy i człony. Mógł wreszcie sięgnąć — zwłaszcza w przekładach z drugiej połowy wieku — po 13-zgłoskowiec wykazujący tendencję do uporządkowanego rozkładu akcentów (do jambizacji). Poezja przekładowa jest jednak przeważnie — można by rzec — konserwatywna metrycznie. Mimo występowania w polskim wierszu współczesnym przekładom różnych typów 13-zgłoskowca, w tłumaczonych w latach trzydziestych i czterdziestych utworach lirycznych Hugo zdecydowanie dominuje wiersz oparty na wzorach klasycznych: unikający przerw, z regularnie paroksytoniczną średniówką i klauzulą, rymowany parzyście stycznie. Rzadko spotykane w nim niezgodności podziału wersowego i składniowego służą uwypukleniu ważnych semantycznie wyrazów, wyraźną manierą stało się też umieszczanie słów o kluczowym znaczeniu w węzłowych punktach wersu, co często prowadzi do szyku inwersyjnego. 13-zgłoskowiec o takich wyznacznikach formalnych ciąży wyraźnie w stronę modulacji retorycznej, charakterystycznej dla gatunków wysokich. Kształtuje on wiersze Hugo tłumaczone przez Żegotę Paulego, Tadeusza Ładę-Zabłockiego, Franciszka Salezego Dmochowskiego⁷ oraz wspomniane już przekłady Brunona Kicińskiego.

⁶ Zob. analizę 13-zgłoskowca występującego w epice, liryce i dramacie w. XVIII i początku XIX: Z. K o p c z y ń s k a, *Trzynastozgłoskowiec*. W zbiorze: *Sylabizm*. Wrocław 1956, s. 393—398.

⁷ Teksty przekładów Ż. Paulego podaje M. Kocięcka (*Niedrukowane przekłady polskie poezji Wiktora Hugo*. „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1), omawiająca XIX-wieczne przekłady wierszy francuskiego pisarza znalezione w zbiorach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej. — Zob. np. wiersz *Góra Atlas* w przekładzie T. Ł a d y - Z a b ł o c k i e g o (w: *Poezje*. Petersburg 1845) oraz wiersze *Mazepa* i *On* w przekładzie F. S. D m o c h o w s k i e g o (w: *Satyryczne powieści i gawędy*. Warszawa 1859).

W poezji przekładowej znajdują odbicie, choć nieraz z pewnym opóźnieniem, zjawiska zachodzące w rodzimej wersyfikacji. Zależność wiersza przekładu od tendencji, które wystąpiły w 13-zgłoskowym wierszu polskim na przestrzeni XIX stulecia, dobrze ilustrują trzy wersje utworu *O! n'insultez jamais une femme qui tombe!*... Przytaczam początkowe fragmenty tłumaczeń dla pokazania, w jakiej mierze różnią się one między sobą pod względem wersyfikacyjnym i jak realizują odmienne wzorce intonacyjno-stylistyczne 13-zgłoskowca. Nie datowany, pochodzący prawdopodobnie z początku lat sześćdziesiątych przekład Benedykta Rahozy stara się sprostać regułom, jakie dla 13-zgłoskowca wytyczyła estetyka pseudoklasyczna: dwudzielność struktury wersu wzmacniają środki składniowe, z klauzulą zbiega się koniec zdania lub wypowiedzenia, a jednocześnie miejsce to wypełnia ważny dla treści wiersza wyraz, poza tym częsty jest tu szyk przestawny, ale wiele inwersji nie pełni funkcji metrycznej. Utwór rymuje się parzyście stycznie. Ten bardzo intonacyjnie wyrównany, sztywny wariant 13-zgłoskowca był popularny w twórczości poetyckiej niezbyt wysokiego lotu i długo w niej przetrwał. W drugiej połowie wieku stał się po prostu jednym z sygnałów deklamacyjności wiersza, współwyznacznikiem podniosłego stylu. I taką właśnie rolę pełni w przekładzie Rahozy:

O! w upadłą kobietę nie ciskaj kamieniem!
 Kto wie, pod jakich cierpień upadła brzemieniem
 I ile dni straszliwych z głodem bój toczyła —
 Gdy jej cnotą wstrząsała wiatru nieszczęść siła.
 Któż nie widział tych kobiet słabych, bez obrony,
 Czepiających się cnoty drżącymi ramiony?
 Tak jasna kropla deszczu na gałązce drzewa,
 Kiedy wiatr rozhukany gałęzie rozwiewa,
 Lśniąc się i drżąc do listka przytulać się zdaje,
 Aż spadnie, i ta perła wnet kałem się staje⁶.

Przekład Feliksa Wrotnowskiego, pochodzący z pierwszej połowy wieku, realizuje wyraźnie odmienny wzorzec wiersza 13-zgłoskowego. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że powstał on poza granicami kraju. Ukazał się drukiem we wspomnieniach z Paryża Łucji Rautenstrauchowej wydanych w 1839 roku. Cechy metryczne tego przekładu, a mianowicie jego układ rymowy (odejście od stycznego rymowania w stychicznym wierszu), kontur intonacyjny (brak współbieżności zdania i wersu) oraz tendencja do rytmizacji (paralelizmy) wskazują na wpływ tych odmian 13-zgłoskowca, jakie można spotkać w polskim wierszu romantycznym. O zupełnie innych niż w przekładzie Rahozy stosunkach między zdaniem i wersem świadczą silne działy składniowe przed średniówką, a także przerzutnie. Tu właśnie zabiegiem, który uwypukla istotne semantycznie fragmenty wypowiedzi, jest rozmijanie się działów syntaktycznych i metrycznych oraz paralelizm budowy wersów:

⁶ Cyt. za: Kocięcka, *op. cit.*

Nie urągaj kobiecie, gdy jej cnota kona!
 Któż zna brzemię, pod którym upada zgnieciona?
 Któż wie, ile dni z głodem walczyła zażarcie?
 Gdy szturm nieszczęść potrząsał niewinność zachwianą,
 Widziano, jak padała, a przecież uparcie
 Czepiała się do cnoty ręką zgruchotaną.
 Tak na skraju gałązki kropla dżdżu jaśniej,
 W niej niebo i gwiazd jasnych odbłyśkuje złoto,
 Drży wraz z drzewem — z nim razem miota się i chwieje:
 Perła, póki na listku — lecz gdy spadnie — błoto!⁹

Trzeci przekład tego utworu, autorstwa Aleksandra Michaux, jest o wiele późniejszy. Został wydrukowany w 1866 roku:

Nie urągajcie nigdy upadłej kobiecie!
 Bo kto wie, jakie brzemię biedną duszę gniecie?
 Kto wie, ile dni z głodem bój toczyła krwawy?
 Gdy ją wicher nieszczęścia odzierał ze sławy!
 Któż spośród was nie widział córy grzesznej ziemi,
 Uczepionej u cnoty rękami wątlami:
 Jak owa kropla deszczu u gałązki końca,
 W której biegnie się przejrzyć złoty promień słońca
 I która drży wraz z drzewem i bój toczy trudny:
 Perła przedtem, nim spadnie, a potem kał brudny!¹⁰

Nie ma zasadniczych różnic między 13-zgłoskowcem powyższej wersji tłumaczenia a tym samym rozmiarem rodzimej lirycznej poezji drugiej połowy ubiegłego wieku. 13-zgłoskowiec służył wówczas wierszom pisany stylem wysokim, mocno zmetaforyzowanym, o deklamacyjnym typie intonacji. Od strony wersyfikacyjnej cechowała ten rozmiar konsekwentna paroksytoneza średniówki i klauzuli (obowiązująca już zresztą w poezji tzw. romantyzmu krajowego), proste, mało kunsztowne układy rymowe, często paralelna budowa syntaktyczna wersów jako wynik rytmizacji składni przez wiersz, a przede wszystkim duża zbieżność działów składniowych i metrycznych. Dodajmy jeszcze, że tematyka i publicystyczny charakter tego utworu wykazują wiele cech wspólnych z ówczesną liryką rodzimą kształtowaną 13-zgłoskowcem, mało osobistą, zaangażowaną w sprawy społeczne, w której — zwłaszcza pod piórem Marii Konopnickiej — brzmiały również ostre akcenty krytyczne. Wyznaczniki formalne charakteryzujące tłumaczenie Michaux cechują także przekłady Adama Pajgerta i Wacława Szymanowskiego, pochodzące z tego samego okresu¹¹.

Chociaż większość XIX-wiecznych przekładów poezji Victora Hugo powstała w czasie dużego wpływu sylabotonizmu na wiersz polski, co nie

⁹ E. Rautenstrauchowa, *Wspomnienia moje o Francji*. Kraków 1839, s. 273—274.

¹⁰ „Kłosy” 1866, nr 77, s. 297.

¹¹ A. Pajgert, *Poezje*. T. 2. Lwów 1876. — W. Szymanowski, *Poezje i dramata*. T. 2. Warszawa 1884.

ominęło nawet tak zdecydowanie sylabicznego rozmiaru jak 13-zgłoskowiec (m.in. wyraźne próby sylabotonizowania tego formatu można spotkać u Konopnickiej), to jednak odmiany wiersza 13-zgłoskowego uporządkowane pod względem akcentu w omawianych tu przekładach w ogóle nie występują. Tłumacze stronią od wersyfikacyjnych eksperymentów i „nowinek”, wolą sięgać po odmiany rozmiaru dobrze osadzone w tradycji polskiego wiersza, chciałoby się powiedzieć — przede wszystkim w odniesieniu do przekładów o niewielkich walorach literackich — wręcz zautomatyzowane. Wersyfikacyjny obraz analizowanej poezji przekładowej nie był jednak monotonicznie jednolity. Odrębność metryczna i stylistyczna cechuje zwłaszcza większość przekładów Felicjana Faleńskiego. Poeta zastosował w nich dynamiczny, pełen przerzutni, niespokojny 13-zgłoskowiec, który bardzo odbiega od dość powszechnie panującego w drugiej połowie XIX w. wzorca translatorskiego dla francuskiego aleksandrynu:

Słuchał Wieszczę tych dwóch głosów i nie wiedząc, który
Wybrać — czekał, aż oba w struny jego trąca.
I oto czemu nieraz odpowiadał brzmiać
Śpiewom Olimpu hymnem od Karmelu góry¹².

Tłumacz odrzucił tu świadomie normę przekładową. Prawdopodobnie znał ten utwór w tłumaczeniu Brunona Kicińskiego sprzed kilkunastu lat i celowo przeciwstawił swój przekład tamtej wersji:

Słuchał pilnie poeta tych głosów znad ziemi,
Które do odmiennego wabiły go celu,
I później śmiał niekiedy wyrazi wątlemi,
Echom Parnasu nucić hymn Karmelu¹³.

W swoich przekładach Faleński zacierza często dwudzielność struktury 13-zgłoskowego wersu, umieszcza silne działy składniowe w członie przedśredniówkowym, czasem również tuż przed klauzulą. Zdecydowanie unika rymów stycznych, nie stara się o wypełnianie pozycji rymowej wyrazami szczególnie ważnymi dla treści utworu. Stosuje śmiało przerzutnie.

Natomiast jedynym tłumaczem tej poezji, który dla aleksandrynu znalazł inny odpowiednik niż 13-zgłoskowiec, był Leonard Sowiński. Jego, bardzo dobry zresztą, przekład wiersza *Au vallon de Cherizy*¹⁴ napisany jest 4- i 3-stopowym amfibrachem. Można przypuszczać, że taki wybór rozmiaru został podyktowany wpływem sylabotonizmu (przekład powstał w r. 1860), ale jednocześnie — i chyba przede wszystkim —

¹² Felicyan [F. Faleński], *Przekłady obcych poetów*. T. 2. Kraków 1892, s. 241.

¹³ B. Kiciński, *Wybór poezji pomniejszych Wiktora Hugo*. Warszawa 1840, s. 103.

¹⁴ L. Sowiński, *Wybór poezji*. Opracował W. Bryda. Kraków 1922, s. 143—145. BN I 45.

Sowiński chciał nawiązać w warstwie metrycznej do Słowackiego, który takim samym układem amfibrachicznego 4- i 3-stopowca napisał *Dumą o hetmanie Rzewuskim*. Nie tylko poprzez budowę wiersza, ale i przez wyeksponowane w nim wątki romantyczne tłumacz próbował umieścić swój przekład w „czasie kulturowym” odpowiadającym tekstowi oryginału. Jest to dobry przykład dla ilustracji jednoczesnego funkcjonowania przekładu w dwu odrębnych kodach: jako tłumaczenie utworu ten należy do kodu translatorskiego i stoi tu wyraźnie w opozycji do powszechnie stosowanej normy przekładania aleksandrynu wierszem 13-zgłoskowym, jako utwór nawiązujący w płaszczyźnie metrycznej, leksykalnej i frazeologicznej do poematu Słowackiego należy on do literackiego kodu romantycznego i na tej właśnie przynależności zasadza się jego wierność wobec oryginału.

Utwory epickie Victora Hugo — *Legenda wieków, Bóg i Koniec Szatana* — nie były w ubiegłym stuleciu tłumaczone w całości na polski. Fragmenty monumentalnej *Legendy wieków* zostały przełożone dwukrotnie: w r. 1860 wspólnie przez Adama Pługa i Apolla Nałęcz Korzeniowskiego oraz w 1884 przez Wacława Szymanowskiego¹⁵. W obu wersjach przekładu występuje regularny 13-zgłoskowiec o modulacji retorycznej, z wyrazistą, podkreśloną czasem środkami składniowymi średniówką, prawie bezprzerzutniowy. Taki właśnie koturnowy 13-zgłoskowiec doskonale współgra z tematyką *Legendy wieków* — ułożonego w cykle zbioru poematów epickich, który jest poetyckim opisem historii ludzkości od chwili stworzenia świata aż po epokę współczesną autorowi. Przetłumaczone fragmenty cechuje uroczysty, archaizowany język o skomplikowanej składni.

Natomiast, co ciekawe, inny zupełnie format wiersza kształtuje te przekłady poematów z *Legendy wieków*, których tematem jest przedstawienie życia prostych ludzi. A więc również i w poezji przekładowej znajduje odbicie tendencja charakterystyczna dla całej poezji polskiej drugiej połowy wieku, zauważalna zwłaszcza w obrębie epiki, a mianowicie zjawisko kurczenia się obszaru zastosowań wiersza 13-zgłoskowego. Funkcję 13-zgłoskowca zaczyna częściowo przejmować rozmiar sylabiczny krótszy — 11-zgłoskowiec, który zrobił karierę jako jeden z wyznaczników gatunkowych powieści poetyckiej. I właśnie ten krótszy, 11-zgłoskowy format wybrali tłumacze poematu *Ubodzy* z *Legendy wieków*, Korzeniowski i Pług. Jest to tekst przywodzący żywo na myśl wierszowane obrazki Konopnickiej, także przecież pisane tym rozmiarem. Wcześniej niż w utworach Konopnickiej 11-zgłoskowiec jako wiersz epiki oraz pogranicza epiki i liryki zdobył sobie — pod piórem Władysława Syrokomli — prawo obywatelstwa w gawędach z życia polskiej szlachty. W porównaniu z 13-zgłoskowcem jest swobodniejszy i mniej nacechowany pod względem intonacyjnym i stylistycznym. W latach

¹⁵ Szymanowski, *op. cit.*

sześćdziesiątych w. XIX, kiedy powstawał omawiany przekład, miejsce 11-zgłoskowca w utworach epickich o współczesnej tematyce i prostej narracji, pisanych językiem zbliżonym składniowo i leksykalnie do prozy, zostało już ugruntowane.

Istnieje jednak — jak wspomniałam — druga polska wersja tego samego tekstu, autorstwa Szymanowskiego, który w swoim przekładzie mimo wszystko sięgnął po 13-zgłoskowiec. Te dwa tłumaczenia *Ubogich* są jednym z kilku przykładów świadczących o funkcjonalnej wymienności konkurujących wówczas ze sobą rozmiarów. Oczywiście wymienność ta miała dosyć ograniczony zasięg, mogła zachodzić tylko w określonym typie utworów. Poezja przekładowa dostarcza również przykładu wypierania 13-zgłoskowca z terenu liryki. Wiersz Hugo *Z wycieczki po Renie* jest kształtowany we wcześniejszym przekładzie Kicińskiego formatem 13-zgłoskowym, a w późniejszym Faleńskiego — 11-zgłoskowym¹⁶.

Z bogatej twórczości dramatycznej Victora Hugo, w której króluje niepodzielnie aleksandryn różniący się programowo od klasycznego wzorca, zostały w XIX w. przełożone na polski cztery dramaty: *Hernani*, *Burgrafowie*, *Maria de Lorme* i *Król się bawi*. Największą liczbę tłumaczeń miał *Hernani*: pierwszy przekład prozą, Karola i Jana Sienkiewiczów oraz Hipolita Błotnickiego, a następnie przekłady wierszem — Ignacego Barankiewicza (1862), Apolla Nałęcz Korzeniowskiego (również 1862), Felicjana Faleńskiego (tylko IV akt, 1892), Józefa Paszkowskiego (1866) i Karoliny Wągrowskiej (1895). Najlepszy poziom, także pod względem umiejętności operowania wierszem, prezentuje oparte na skróconej, scenicznej wersji dramatu tłumaczenie Korzeniowskiego. Wymienione tu przekłady niewiele różnią się między sobą w zakresie formy wersyfikacyjnej. Ekwiwalentem aleksandrynu jest w nich stycznie rymowany stychiczny 13-zgłoskowiec (7+6) o paroksytonicznych średniówkach i klauzulach, który cechuje przede wszystkim duża zbieżność działań wersowych i składniowych. Toku tego regularnego wiersza nie zakłócają przerzutnie, a dwudzielność wersu uwypuklana jest często szykiem inwersyjnym eksponującym średniówkę i klauzulę. Wyraźnie zaznacza się tu dążność do dużej zawartości wypowiedzi. Jej lakoniczność i dobitność zostaje podkreślona przez stawianie w rymie istotnych dla treści utworu wyrazów. Podobne zjawiska metryczne, składniowe i stylistyczne występowały w wierszu polskiej tragedii historycznej okresu postaniśławowskiego¹⁷.

¹⁶ B. Kiciński, *Poezje częścią przekładane, częścią oryginalne*. Warszawa 1840. — Felicyan, *op. cit.*

¹⁷ Wiersz ten charakteryzowali z punktu widzenia metryki i składni K. Wóycicki (*Wiersz „Barbary Radziwiłłówny” A. Felińskiego jako wzór pseudoklasycznego trzynastozgłoskowca*, Warszawa 1912) oraz J. Święch (*Z zagadnień wiersza polskiej tragedii pseudoklasycznej*. W zbiorze: *Dramat i teatr*. Wrocław 1967).

Nieco odmiennym wierszem 13-zgłoskowym przełożył *Hernaniego* Korzeniowski. Tłumacz wprowadza wiele ekspresywnych przerzutni, wzmaga napięcie dramatyczne wypowiedzi poprzez uzyskiwany dzięki nim efekt retardacji. Dynamizuje wiersz, kiedy rozбивa człony przedśrodkowe silnymi działami intonacyjno-składniowymi. Rytmizuje wreszcie składnię wiersza poprzez często paralelną budowę kolejnych wersów, podkreślona dodatkowo anaforami. Korzeniowski zadbał również o przybliżenie w przekładzie formy oryginału, widać u niego próby stylistycznego różnicowania 13-zgłoskowca. W monologu-tyradzie jest to wiersz uroczysty, pełen retorycznych pytań i eksklamacji. Funkcję organizującą tekst pełnią liczne powtórzenia na każdym poziomie wypowiedzi. Z punktu widzenia składni wiersz tyrady charakteryzują wielopiętrowe, hipotaktycznie zbudowane zdania o rozpiętości kilku wersów. Jedną z najczęściej stosowanych technik amplifikacyjnych są tu wielowyrzowe wyliczenia. Z drugiej jednak strony — w tych partiach monologu, gdzie tłumacz chce osiągnąć duże napięcie dramatyczne, występują krótkie, zwięzłe równoważniki zdań. Podniosły styl wypowiedzi króla wygłaszanej przy grobowcu Karola Wielkiego jest współtworzony za pomocą całego arsenału środków retorycznych i leksykalnych (przede wszystkim archaicznych form fleksyjnych wyrazów):

Karlomanie! o! przebacz! Ta cisza grobowa
Same poważne tylko winna słyszeć słowa.
Zapewne cię obraża szmer tych namiętności,
Tu, przy twoim pomniku, pomniku wielkości.
[.]
Widzę tron, widzę berło, cel widzę żądany,
I coś mi szeptem w duszy — ty będziesz wybrany!
Gdybym był już! O Boże! być wszystkiego wątkiem,
Ogromnej piramidy ludzkości początkiem;
I tych państw Europy, na sobie spiętrzonych,
Być kamieniem sklepienia! Króli pochyłonych
Widzieć pod swymi stopy i widzieć w pokorze
Margrabiów, kardynałów i książąt, i dożę,
Niżej biskupów, niżej klanów naczelników.
Niżej wojska, a niżej tłumy urzędników,
Później — o, tak daleko — że oko się trudzi
Widzieć w głębi przepaści, na samym dnie ludzi!¹⁸

Kontrastowo inaczej została przełożona rozmowa króla z ochmistrzynią. W użytym tu 13-zgłoskowcu najmocniejsze działy składniowe wypadają w nieprzewidywalnych, często innych niż miejsce środkówki, punktach wersu. Zatarła zostaje w ten sposób dwudzielna struktura rozmiaru, bardzo zmienny jest kontur intonacyjny wiersza. Dialog w przekładzie Korzeniowskiego cechuje swoboda i pewna naturalność.

¹⁸ A. Nałęcz Korzeniowski, „*Hernani*”. *Dramat Wiktora Hugo*. Warszawa 1862, s. 63—64.

Nierzadko też pojedynczy wers bywa dzielony na kolejne wypowiedzi bohaterów dramatu. Taki zabieg ma zbliżyć wiersz do potocznej prozy, oddać rytm zwykłej, codziennej rozmowy. Towarzyszy mu prosta budowa syntaktyczna zdań, z reguły bardzo lapidarnych. Ta „kolokwialna” odmiana 13-zgłoskowca dramatu ma u nas wówczas już dosyć długą tradycję. Wywodzi się z oświeceniowej komedii, w której również pełniła funkcję dynamizacji dialogu¹⁹. Później odmiana ta została podjęta przez dramat romantyczny. Przerzutnia stanowi w niej jedną z najważniejszych cech budowy wiersza. Do zjawisk charakterystycznych należą tu także oksytony przed średniówką:

HERNANI

Uciekajmy!

DON KARLOS

Dobranoc, a ja zaś, uparty,
Zostanę.

HERNANI

Kiedyś mi pan opłacisz te żarty!
Gdybym wnijscie zawalił...

DON KARLOS

Otworzyć potrzeba!

HERNANI

Co on mówi?

DON KARLOS

Otworzyć!

DONA SOL

Umieram! o! Nieba!²⁰

Tak więc różne odmiany formatu 13-zgłoskowego służą w przekładzie Korzeniowskiego zróżnicowaniu wypowiedzi dramatycznej. Ich współwystępowanie w jednym utworze stanowi odejście od uzusu przekładowego i wyróżnia to tłumaczenie spośród pozostałych.

Jest faktem znamionym, że analizowane przekłady nie korzystają zupełnie z wzorów im współczesnych, tzn. z wiersza dramatu historycznego drugiej połowy w. XIX, skąd 11-zgłoskowiec wyparł dłuższy rozmiar sylabiczny prawie całkowicie. Zdecydowała o tym chyba w dużej mierze tradycja translatorska. Dla przekładów francuskiego dramatu wyznaczyło ją przede wszystkim — jak wiadomo — XVII-wieczne tłumaczenie *Cyda* dokonane przez Jana Andrzeja Morsztyna oraz cenione

¹⁹ Zob. omówienie cech 13-zgłoskowca w komedii F. Zabłockiego *Fircyk w zalotach*: Z. Kopczyńska, *Trzynastozgłoskowiec*. W zbiorze: *Sylabizm*, s. 396—397.

²⁰ Nałęcz Korzeniowski, *op. cit.*, s. 13.

przez krytykę przekłady z Corneille'a i Racine'a autorstwa Ludwika Osińskiego. Ugruntowały one pozycję 13-zgłoskowca o modulacji retorycznej jako odpowiednika klasycznego aleksandrynu. Oczywiście nawiązując do modelu przekładów francuskich tragedii klasycystycznych tłumacze nie zdają sprawy z nowatorstwa Victora Hugo w zakresie wersyfikacji. I tak np. przekład *Hernaniego* pióra Barankiewicza (1862) jest kształtowany 13-zgłoskowcem w dużym stopniu odpowiadającym wymogom stawianym wierszowi dramatu przez klasyków. Tłumacz wyraźnie unika rozbieżności między tokiem składniowym a wersowym, nie oddaje nawet owej słynnej programowej przerzutni, która została prowokacyjnie umieszczona w pierwszej kwestii, jaka pada ze sceny. Jest więc swoistym paradoksem, że o większości XIX-wiecznych tłumaczeń dramatów Hugo, reformatora wiersza i języka, można powiedzieć prawie to samo, co Tadeusz Boy-Żeleński napisał o polskich przekładach klasycznych tragedii francuskich: „u nas mimo woli przywodzą [one] na pamięć owe pseudoklasyczne formy, którym romantycy przeciwstawili genialną swobodę Szekspira i płomień Schillera”²¹. Francuski dramat romantyczny nie ma w naszej literaturze przekładowej charakterystycznych wyznaczników formalnych.

Wyjątkiem, a zarazem nieporozumieniem jest przekład dramatu *Król się bawi* sporządzony przez Władysława Sabowskiego (1865), gdzie odpowiednikiem aleksandrynu został 10-zgłoskowiec (5+5). W polskim systemie wersyfikacyjnym symetrycznie dzielony 10-zgłoskowiec to przede wszystkim rozmiar liryczny. Występuje w bardzo różnorodnych układach stroficznych i często podlega stylizacji ludowej. U Lenartowicza i Syrokomli staje się on również, głównie w postaci stychicznej, wierszem epickim: kształtuje legendy dotyczące przeważnie prehistorycznych dziejów Słowian, a także poematy historyczne i religijne. W dramacie 10-zgłoskowiec (5+5) pojawiał się tylko sporadycznie, najczęściej jako wiersz pojedynczego monologu lub ballady włączonej we właściwy tekst sztuki. Tak więc przekład Sabowskiego nie mieści się ze względu na swój wersyfikacyjny kształt w rodzimej tradycji literackiej, nie odwołuje się też do żadnej tradycji przekładowej.

Powstaje więc pytanie, czy tłumacze utworów Victora Hugo zdawali sobie sprawę z faktu, że wybór wierszowego formatu sytuuje przekładany tekst w określonym ciągu metrycznych, intonacyjno-rytmicznych i stylistycznych konotacji. W drugiej połowie XIX w. refleksja nad przekładem znajduje się jeszcze w stadium przednaukowym, mimo iż dysponuje już imponującym dorobkiem, zwłaszcza w zakresie oceny

²¹ T. Żeleński (Boy), *O przekładzie „Brytanikusa”*. W: *Mózg i pieć*. Opracował i przedmową opatrzył J. Kott. Objąsnienia P. Kuncewicz. Cz. 1. Warszawa 1957, s. 316. *Pisma*. Pod redakcją H. Markiewicza. T. 8.

filologicznej przetłumaczonych dzieł literackich²². I chociaż nie brak wypowiedzi krytyków i samych tłumaczy²³ na temat zarówno konkretnych przekładów, jak i sztuki translatorskiej w ogóle, to jednak trudno ustalić, czy o wyborze rozmiaru decydowały jego funkcje semantyczne i stylistyczne.

Analiza XIX-wiecznych przekładów liryki, epiki i dramatu Victora Hugo, pisanych w oryginale aleksandrynem, dowodzi, że formę wierszową tłumaczonego utworu należy rozpatrywać w kilku różnych płaszczyznach. Jedną z możliwości tu pominięto, a mianowicie porównanie cech struktury wersyfikacyjnej przekładu i oryginału²⁴. Pokazano natomiast, że analizowane przekłady należą do systemu form polskiego wiersza omawianego okresu i z racji tej przynależności podlegają w pewnym stopniu tendencjom dla niego charakterystycznym²⁵, przede wszystkim znajduje w nich odbicie zjawisko ekspansji 11-zgłoskowca, występujące w drugiej połowie ubiegłego wieku. A z drugiej strony, teksty te funkcjonują w odniesieniu do całej tradycji przekładów francuskiej poezji kształtowanej aleksandrynem. Okazuje się, że właśnie ze względu na tradycję, która wyznacza normy translatorskie, przekład może zachować swoją odrębność w warstwie wiersza, co więcej — stać nawet w opozycji do przyjętych w danej epoce literackiej konwencji wersyfikacyjnych.

²² Zob. ocenę roli przednaukowych rozważań nad zagadnieniami przekładu: A. Popović, *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze*. W zbiorze: *Konteksty nauki o literaturze*. Wrocław 1973, s. 107—108.

²³ Zob. np. wypowiedzi L. Osińskiego i F. K. Dmochowskiego przedrukowane w antologii: *Pisarze polscy o sztuce przekładu. 1440—1974*. E. Balcerzan wybrał teksty, napisał wstęp i komentarze. Poznań 1977.

²⁴ Cechy wiersza oryginału i wiersza przekładu w ocenie tłumaczeń poezji O. Wilde'a i Th. Hooda, dokonanych przez J. Kasprowicza, zestawia M. Dłuska (*Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. Warszawa 1978, s. 272—279).

²⁵ Por. analizę funkcjonowania aleksandrynu w systemie wersyfikacyjnym wiersza czeskiego, pogłębioną o językowe możliwości realizacji tego rozmiaru: J. Baluch, *Przekład w kontekście metryki porównawczej*. W zbiorze: *Metryka słowiańska*. Wrocław 1971.