

Elżbieta Skibińska

Fredro po francusku

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/4, 153-161

1994

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.

ELŻBIETA SKIBIŃSKA

FREDRO PO FRANCUSKU

Rok 1992 był we Francji dobrym rokiem dla starszej literatury polskiej: w ciągu kilku miesięcy ukazały się francuskie przekłady poezji Kochanowskiego, *Sonetów krymskich*, dwie wersje *Pana Tadeusza*¹ oraz – stanowiące przedmiot niniejszych rozważań – tłumaczenie *Trzy po trzy* Aleksandra Fredry². Podkreślić należy przy tym zasługi wydawcy tej ostatniej książki, paryskiej oficyny „Noir sur Blanc”, w zaznajamianiu francuskojęzycznych czytelników z literaturą polską. W tym wydawnictwie, niedługo istniejącym, ale już bardzo zasłużonym dla prezentacji polskiej literatury, opublikowane zostały książki Czapskiego, Bobkowskiego, Mrożka, Ryłskiego, Andermana, Wojciecha Karpińskiego, Barta, jeden z przekładów epopei Mickiewicza, rozmowy z Konwickim – żeby wymienić tylko nowości.

Recepcję twórczości Fredry we francuskim kręgu językowym trzeba określić jako dość skromną. *Trzy po trzy* to czwarty utwór polskiego komediopisarza przełożony na francuski: do tej pory ukazały się *Damy i huzary*, *Zemsta* i *Śluby panińskie*³. Popularny słownik literatury francuskiej i literatur obcych charakteryzuje Fredrę w następujący sposób:

Pochodził z dobrej szlacheckiej rodziny galicyjskiej, był oficerem w armii Księstwa Warszawskiego. Odbył kampanię rosyjską i w r. 1815, w wieku lat 22, osiadł na swych ziemiach. Pierwszy sukces, 1818, *Pan Geldhab*, inspirowany przez *Mieszczanina szlachcicem* Moliera. Do 1835 r. 20 komedii, najczęściej satyra bez złośliwości, na temat arystokracji galicyjskiej. Arcydzieła (*Pan Jowialski*, *Zemsta*, *Dożywocie*) tworzą obraz społeczeństwa szlacheckiego popadającego w śmieszność lub zdziwienie wskutek upartego trzymania się przeszłości, która przeminęła. W 1835 milknie na 20 lat, zraniony niezrozumieniem przez literacką krytykę romantyczną. Nowa seria komedii zostanie wydana pośmiertnie. Bliższy klasycyzmowi niż romantyzmowi Fredro – choć nie jest Molierem, którego chciano w nim widzieć – wskutek zręczności intrygi i naturalności stylu jest najwybitniejszym autorem komicznym w polskiej literaturze⁴.

¹ Zob. A. W. Labuda, „*Pan Tadeusz*” we francuskiej tradycji przekładowej. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 3/4.

² A. Fredro, *Sans queue ni tête*. Traduit du polonais par E. Destrée-Van Wilder. Paris, Les Éditions „Noir sur Blanc”, 1992. Na stronie tego tomu wskazują liczby po cytatach francuskich; liczby po cytatach polskich oznaczają strony w: *Trzy po trzy*. Opracowała i wstępem poprzedziła K. Czajkowska. Wyd. 5. Warszawa 1987.

³ *Dames et hussards*. Paris, Rodez, Impr. P. Carrière, Édition des Amis de la Pologne, 1938; *Vengeance*. Traduit par F. Konopka. Introduction de K. Wyka. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1977; *Voeux de jeunes filles*. W antologii: *Poètes illustres de la Pologne au XIX^e siècle*. T. 5: *Cycle lituanien*. Paris, Plon et Cie, puis Marpon, 1876–1881, b.r., s. 323–537.

⁴ *Dictionnaire de littérature française et étrangères*. Red. J. Demougin. Paris, Larousse, 1985.

Na plan pierwszy — w zgodzie z poetyką hasła słownikowego — wysunięte zostały elementy biograficzne i molierowski „pomost” do świadomości literackiej francuskiego czytelnika.

Szersze omówienia postaci Fredry przynoszą syntetyczne ujęcia historii literatury polskiej. Wydane przed 30 laty dzieło Maxime’a Hermana poświęca dramatopisarzowi około 4 stron⁵. Dorobek pisarski Fredry został przedstawiony w oparciu o dane biograficzne, poszczególne komedie otrzymały jedno- lub kilkuzdaniowe charakterystyki. Zostały wskazane nawiązania Fredry do tradycji Krasickiego, Moliera i Goldoniego. Czytelnik zainteresowany postacią pisarza sięgnie jednak najprawdopodobniej do syntezy najnowszej, a mianowicie do francuskiej wersji *Historii literatury polskiej* Czesława Miłosza. Tu znaleźć może zwięzłe informacje dotyczące biografii (żołnierz Napoleona, ziemianin i pisarz) oraz dowiedzieć się, że obok *Pana Tadeusza* komedie Fredry, „opanowanego demonem śmiechu”, są „najczystszy wciele niem humoru polskiego” i wprowadzają gatunek polskiej komedii wierszowanej na jego szczyt. Miłosz przedstawia szerzej, streszczając i komentując, *Śluby panięskie*, *Zemstę* i *Pana Jowialskiego*. *Trzy po trzy* pojawia się w charakterystyce pisarza jedynie jako źródło anegdoty: jak Fredro prosił przyjaciela o wytłumaczenie, co to jest średniówka; nie został przy tym nawet wymieniony tytuł utworu, Miłosz bowiem posłużył się określeniem „pamiętniki”⁶.

Autorką francuskiego przekładu *Trzy po trzy* jest Elisabeth Destrée-Van Wilder, belgijska tłumaczka i polonistka. Po studiach romanistycznych na brukselskim Université Libre studiowała tam rusycystykę i polonistykę, była uczennicą m.in. Claude’a Backvisa, Mariana Pankowskiego i Alaina Van Crugtena; pracę magisterską poświęciła twórczości Adolfa Rudnickiego. W swoim dorobku przekładowym Destrée-Van Wilder ma utwory Filipowicza, Pankowskiego, Rudnickiego, Wata, Barta, Haupta i Wojciecha Karpińskiego; współpracuje z „Literary Studies in Poland”. Z takim doświadczeniem translatorskim mogła więc podjąć wyzwanie, jakie pamiętnik Fredry stawia tłumaczowi wychowanemu w innej kulturze. Trudności pojawiające się przy przekładzie *Trzy po trzy* nie są przecież wyłącznie językowej natury, wynikają ze specyficznego zanurzenia utworu w polskiej czy dokładniej — szlacheckiej — tradycji literackiej i kulturowej oraz z uwidoczniającego się tutaj w specyficzny sposób „literackiego samotnictwa” jego autora.

Precyzyjnego (choć przez późniejsze badania w wielu założeniach kwestionowanego) opisu Fredrowskich wspomnień dokonał Wacław Borowy⁷. Pokazał on szczegółowo, jak prowadzone są różne wątki wspomnień Fredry, wskazując przy tym na wykorzystanie przez pisarza techniki Sterne’owskiej, przedstawił sposoby, które pozwoliły osiągnąć efekty komiczne i humorystyczne, zabarwione ironią, której przedmiotem są nie tylko inni, ale także — czy

⁵ M. Herman, *Histoire de la littérature polonaise. Des origines à 1961*. Paris, Nizet, 1963.

⁶ Cz. Miłosz, *Histoire de la littérature polonaise*. Trad. de l’anglais par A. Kozimor. Paris, Fayard, 1986, s. 242–243. Cytaty zostały tu przełożone z wydania francuskiego (mimo istnienia polskiej wersji), aby wyraźniej ukazać perspektywę, z jaką ma do czynienia korzystający z niego odbiorca.

⁷ W. Borowy, *Uwagi o „Trzy po trzy”*. W: *Studia i szkice literackie*. Wybór i opracowanie Z. Stefanowska i A. Paluchowski. T. 1. Warszawa 1983.

może przede wszystkim – sam autor wspomnień. Borowy wskazywał też, na jakiej zasadzie fragmenty pełne humoru współlistnieją z urywkami pełnymi liryzmu, a czasem wręcz melancholii. Zaakcentował również sztukę pisarską i kulturę literacką Fredry; opisując styl *Trzy po trzy* uznał za jego istotne cechy obfitość aluzji i cytatów literackich, różnicowanie stylistyczne w zależności od poruszanego tematu (żywa, urywana składnia opisów zdarzeń obok spokojnego, równego toku wypowiedzi o charakterze refleksyjnym, często zamykanych aforyzmami czy gnomami), charakterystyczny rytm, funkcje powtórzeń, dosadność i precyzję słownictwa.

Ale spojrzenie na tekst z pozycji tłumacza, którego zadaniem jest „odtworzenie” go w innym języku (i w innej kulturze), przy zachowaniu wszystkich cech oryginału: intencji nadawcy, zawartości informacyjnej i sposobu oddziaływania na odbiorcę (wywoływania u niego tych samych reakcji co u czytającego w języku macierzystym dzieła)⁸, pozwala odkryć jeszcze inne zjawiska, stanowiące prawdziwe pułapki. Próbując ich uniknąć autor przekładu zmuszony jest stosować pewne strategie translatorskie, a także podejmować – zawsze niełatwe – decyzje o rezygnacji z części znaczeń oryginału (lub wprowadzać w tekst znaczenia nowe, zastępujące utracone wartości podstawy tłumaczenia). Interesować nas dalej będzie, w jaki sposób Destrée-Van Wilder rozwiązywała pojawiające się trudności. Skoncentrujemy się zatem w dalszym wywodzie na problemach translatorskich *Trzy po trzy* oraz strategiach, jakie w ich rozwiązywaniu obrała tłumaczka.

Podstawowy problem natury językowej związany z tłumaczeniem *Trzy po trzy* dotyczy odległości czy nawet bariery odgradzającej język utworu od dzisiejszych sposobów mówienia i pisania⁹. W ciągu półtora wieku dzielącego nas od powstania pamiętnika Fredry wiele zmieniło się w polszczyźnie, toteż niektóre jego konstrukcje składniowe i słownictwo dzisiejszy polski czytelnik odczuwa jako archaizmy, a nie jest nawet pewne, czy je rozpoznaje jako charakterystyczne dla połowy XIX wieku. To jednak właśnie one narzucają pewne warunki czytania, decydują o stylu odbioru utworu, który w oczywisty sposób (właśnie na poziomie języka) musi różnić się od lektury współczesnych Fredrze. Można wręcz obawiać się, że większość dzisiejszych czytelników *Trzy po trzy* miewa problemy ze zrozumieniem niektórych słów, a czasem również pewne wątpliwości dotyczące całych zdań.

Polscy wydawcy utworu rozwiązują ten problem opatrując utwór szczegółowymi objaśnieniami i komentarzami, natury zarówno językowej, jak i rzeczowej (informacje o postaciach, miejscach, realiach historycznych itp.). Przecież bez nich czytelnik musiałby co rusz sięgać po słowniki i encyklopedie, a pewnie po krótkim czasie do lektury całkiem by się zniechęcił, nawet jeżeli ciekawiłoby go zakończenie wątku białego płaszcza. O stopniu trudności językowej i nasyconiu realiami *Trzy po trzy* świadczy najdobitniej to, że popularne edycje dają nie mniej komentarzy i objaśnień niż *Pisma wszystkie*, wydanie mające

⁸ Zob. np. L. Taróczy, *Congruence entre l'original et la traduction*. „Babel” 1967, z. 3.

⁹ Należy przy tym pamiętać o licznych elementach stylu mówionego pojawiających się w tekście i o zainteresowaniu Fredry mówieniem, gawędzeniem, grą językową, co również wzmacnia dystans istniejący między językiem jego utworu a dzisiejszą polszczyzną literacką. Zob. D. Siwicka, *Oko w oko z trzy po trzy*. „Teksty Drugie” 1993, z. 2.

charakter naukowy i opatrzone odpowiednim aparatem edytorskim (czy wręcz *je in extenso* powtarzają). W tym kontekście dziwi, że francuska wersja wspomnień Fredry nie została opatrzona wstępem, tym bardziej że wprowadzony komentarz rzeczowy należy uznać za raczej skromny. Francuscy wydawcy prawdopodobnie zdawali sobie sprawę z problemów, na jakie natrafi czytelnik, ale – zapewne z przyczyn komercyjnych – postanowili nie odstraszać go elementami filologicznego aparatu, takimi jak wstęp czy liczne przypisy. Stanowisko takie może jednak budzić pewne wątpliwości.

Tłumaczka musiała zatem podjąć podstawową decyzję, jak utwór tłumaczyć: czy tak, jak jest czytany przez dzisiejszych Polaków, a zatem stworzyć tekst stylizowany na język XIX-wieczny (trudny w odbiorze), czy też napisać przekład językiem współczesnym sobie, zakładając, że treść kompensuje brak zabiegów archaizujących; to drugie rozwiązanie jest zgodne z aktualnymi tendencjami translatorskimi i właśnie takie postępowanie wybrała Elisabeth Destrée-Van Wilder; to rozstrzygnięcie zaś w dużym stopniu określiło dalsze wybory i procedury.

Jednym z czynników wpływających na to, że dzisiejszy czytelnik odbiera *Trzy po trzy* jako utwór odległy od jego przyzwyczajzeń stylistycznych czy wręcz archaiczny, są bardzo licznie występujące tu zapożyczenia z języków obcych, przede wszystkim z łaciny, z francuskiego i z niemieckiego, nie spotykane we współczesnej polszczyźnie (najczęściej dotyczy to wyrazów, które wyszły z użycia jeszcze w XIX wieku)¹⁰. Zapożyczenia te mogą mieć dwojaką postać: bądź zachowują formę oryginalną („*alias*”, „*simpliciter*”, „*sine qua non*”, „*casus belli*”; „*à toute volée*”, „*officiers d'ordonnance*”, „*chamois*”, „*guide*”; „*Heimweh*”, „*einen Groschen*”, „*schön*”), bądź podlegają przekształceniom: polonizacji pisowni czy nadaniu im nowych właściwości gramatycznych („*hebes*”, „pod denominacją”; „kantynierki”, „plumaż”, „marony”, „chasseur”, „sygar”; „sztubmedle”, „*hausknecht*”, „landszafty”, „mantelsak”).

Zapożyczenia, zwłaszcza spolszczone, odnoszą się bodaj najczęściej do życia wojskowego: Fredro był żołnierzem napoleońskim i określenia odnoszące się do elementów umundurowania, rodzajów wojsk czy służby siłą rzeczy przejmuje z języka francuskiego, którym na co dzień w tych sytuacjach się posługiwał. Tak więc napotykamy (a raczej potykamy się na nich) wciąż „plumaże”, „kanonowanie”, „debuszowanie”, „chasseurów”, „postylionów”, „guidów”, „traineurów”, „kantynierki” itp.

Byłoby dziwaczny i absurdalny utrudnieniem, gdyby zastępować zapożyczenia z francuskiego istniejące w oryginale przez wprowadzenie do tekstu przekładu zapożyczeń z innego języka (hipotetycznie np. z włoskiego czy angielskiego), które miałyby „upodobnić” zjawiska pojawiające się podczas lektury francuskiego tekstu do tych, jakie występują przy czytaniu po polsku. Tłumaczka „odzyskuje” zatem francuskie wyrażenia, które stanowiły źródło zapożyczenia: „plumaże” stają się „*plumages*”, „debuszowanie” – „*déboucher*”, itd.

¹⁰ Pomijamy tu refleksję nad stylistycznym efektem takiego nasycenia zapożyczeniami i pytanie, czy były one przez Fredrę wprowadzane świadomie. Sama E. Destrée-Van Wilder w referacie na sesji poświęconej życiu i twórczości Fredry (Uniwersytet Wrocławski, październik 1993) wyraziła opinię, że „Fredrowska wielojęzyczność wynika również często ze świadomego, wyraźnego wyboru” i służy bądź wzmocnieniu komizmu, bądź kształtowaniu refleksji światopoglądowej pisarza.

Te zwroty i wyrazy (a także całe zdania i dłuższe wypowiedzi), które Fredro zapisywał po francusku, wyróżnione zostają kursywą i gwiazdką, co oznacza, że w oryginale czytamy ją po francusku (tłumaczka objaśnia tę kwestię w przypisie). Podobnie dzieje się z „cytatami” niemieckimi: to, co u Fredry jest powiedziane po niemiecku, zachowane jest po niemiecku także w przekładzie. Natomiast spolonizowane zapożyczenia z niemieckiego, takie jak „mantelsak”, „sztubmedla”, mają w przekładzie odpowiedniki francuskie.

Inaczej ma się rzecz z archaizmami, nie wszystkie bowiem znajdują odpowiedniki o tej samej tonacji. Tak więc czytelnik francuski nie będzie miał pojęcia o smaczku, jaki nadają Fredrowskiej gawędzie np. zwroty do wpisanych w tekst „słuchaczy”: znikają „waszmość dobrodziej”, „pani dobrodziejka”, „acan”, a na ich miejsce pojawiają się najczęściej po prostu „*Chère Madame*” „*Cher Monsieur*” (choć spotykamy też próbę lepszego oddania zwrotu „waszmość dobrodziej” przez „*mon bon monsieur*”, 41). Podobnie „puszcza” w znaczeniu ‘pustynia’ staje się po prostu „*désert*”, „sieraczkowy surdut” — „*rédingote grise*”, „tafla” — „*vitre*”, „wzbierzona fala” — „*lame gonflée*”, „kaducznie” — „*horriblement*” itd.

Odrębny problem stanowi traktowanie przez tłumaczkę wyrazów i wyrażeń oznaczających realia specyficznie polskie, jak np. nazwy części garderoby, nazwy gier, tańców, potraw, imiona własne oraz nazwy innych zjawisk zaliczanych przez teoretyków przekładu do elementów kulturowych, takich jak przysłowia i frazeologizmy. Wobec tego rodzaju problemów tłumacz ma dwie możliwości. Albo przybliży język do rzeczywistości i wprowadza do przekładanego tekstu zapożyczenia z języka oryginału, czyniąc lekturę przekładu trudniejszą, ale przynoszącą większe efekty poznawcze, albo wybiera działanie odwrotne: naginanie rzeczywistości do języka i szukanie w języku przekładu takich elementów, które byłyby stosunkowo bliskie realiom opisywanym w oryginale; chociaż oczywiście oddają je tylko w pewnym przybliżeniu, to ułatwiają czytelnikowi odbiór. Zauważyć trzeba, że tego rodzaju trudności tekst Fredry przynosi dość sporo, a tłumaczka umiejętnie godzi zabiegi egzotyzujące z naturalizacyjnymi (adaptacyjnymi). Zachowuje np. oryginalną pisownię imion i nazwisk postaci („Franciszek Komorowski”, „Staś Potocki”), przekładając zaś imiona zwierząt ucieka się czasem do adaptacji: i tak „Biłek” staje się „Medorem”, „Kruczek” — „Noiraud” (67), „Bryś” — „Brytanem”, „Kurta” — „Pataud” (22).

Odmienne natomiast postępuje autorka przekładu z realiami geograficznymi. Nazwy mniej znanych miejscowości czy rzek polskich (np. wymienianych w opisie podróży z ojcem w Bieszczady) pozostają w oryginalnym brzmieniu; natomiast nazwy miejsc upamiętnionych przez historię i mające francuskie odpowiedniki są oczywiście tłumaczone, dlatego mamy „*Dresde*”, „*Leipzig*”, „*Niémen, la Berezina*” itd. (ale „Wilno”, nie „Vilnius”!).

Nazwy gier towarzyskich są tłumaczone przez wprowadzenie nazw gier francuskich o podobnych zasadach (np. „talarek” staje się „*furet*”, „ciuciubabka” — „*colin-maillard*”, „jakubek” — „*tric-trac*”¹¹), choć efekt tego zabiegu

¹¹ Trzeba przy tym zauważyć, że często chodzi o gry, które przywędrowały do Polski właśnie z Francji; tak stało się z jakubkiem: nazwa tej gry jest tłumaczeniem nazwy francuskiej „*jacquet*”, sama zaś gra — odmianą tryktraka („*trictrac*”).

budzi wątpliwości w przypadku „mruczka” i „pantofla”. W żadnym z dostępnych nam słowników języka francuskiego, łącznie z fundamentalnym *Trésor de la langue française*, nie pojawia się słowo „mule” w znaczeniu ‘gra’ („pantofel”), podobnie z „*jeu de murmure*”, określeniem proponowanym przez tłumaczkę dla „mruczka”. Tak więc w rezultacie francuski czytelnik będzie zapewne zaintrygowany, ale ewentualnych wątpliwości łatwo nie rozproszy.

Niekonsekwentnie postępuje tłumaczka z nazwami części garderoby: niektóre zachowane są w oryginalnym brzmieniu i opatrzone przypisami wyjaśniającymi ich znaczenie („kurtka” – 39, „delia” – 76), ale „sukmana” raz jest tłumaczona jako „*casaque*” (56), gdzie indziej zaś jako „*capote*” (125), „lisiura” natomiast staje się „*veste de renard*” (‘kurtką z lisa’ – 76).

Wśród nazw potraw wymieńmy dla przykładu „kaszę”, która przetłumaczona została jako „*kacha*” (słowo to wymienia *Trésor de la langue française* jako zapożyczenie z rosyjskiego lub polskiego), z uwagą, że słowo jest użyte w sensie przenośnym, natomiast bez żadnych wyjaśnień dotyczących samej potrawy, które pewnie by się przydały, żeby w pełni zrozumieć występującą w tym miejscu oryginału grę słów. Przytoczmy także „bundz” i „bryndzę”, pozostawione w polskiej pisowni i opatrzone krótkim objaśnieniem: „*fromages*” (‘sery’, 172), choć wydawałoby się, że Francuzom, przysłowiowym wręcz amatorom i znawcom serów, sprawiłoby przyjemność dokładniejsze wyjaśnienie na temat egzotycznych gatunków ulubionej potrawy.

Do ekspresyjności języka *Trzy po trzy* przyczyniają się w dużym stopniu używane przez Fredrę wyrażenia frazeologiczne i przysłowia, które ze swej natury stanowią poważną trudność dla tłumaczy. Destrée-Van Wilder stara się, jeśli tylko to możliwe, zastąpić frazeologizm polski jego francuskim odpowiednikiem. Tak dzieje się w następujących przykładach: „ciskam sobą pod fortepian, aż mi sto świeczek zaświeciło” (107) tłumaczone przez „*je me lance sous le piano, j'en vois trente-six chandelles*” (133), „tu sęk!” (101) oddane przez „*là, c'est le hic*” (125) czy tytułowe „trzy po trzy” przełożone jako „*sans queue ni tête*” (francuski zwrot oznaczający, że opowiadanie jest pozbawione „ogona” i „głowy”, a zatem prowadzone bez ładu i składu, bez zachowywania naturalnego, chronologicznego porządku). Wówczas zaś, gdy francuskiego odpowiednika nie ma (lub nie udało się go znaleźć), tłumaczka stara się po prostu oddać znaczenie frazeologizmu rezygnując z nieprzetłumaczalnego naddatku znaczeniowego. I tak np. „Mało kto bywał tak mocno tureckim świętym jak ja” (21) przetłumaczone jest jako „*Peu de gens se trouvaient en ce monde aussi désargentés que moi*” (11), „pędzić co koń wyskoczy” (33) staje się „*filer*” (28), „od łyczka do rzemyczka” (55) – „*un crime entraîne l'autre*” (61).

Terenem, na którym tłumacz może wykazać swe mistrzostwo (ale też popełnić niewybaczalne potknięcia), są gry słowne. Sporo ich pojawia się w *Trzy po trzy*, znakomicie służąc budowaniu humorystycznego charakteru wspomnień Fredry. Część gier i zabaw znaczeniami słów tłumaczka całkiem udatnie zastępuje grą słów wykorzystującą możliwości języka francuskiego, jak dzieje się w następującym przykładzie: „Kilkanaście osób różnego wieku i różnej płci w nocnym stroju, czyli raczej rozstroju” (27) staje się „*Une dizaine de personnes d'âges et de sexes divers en tenue ou plutôt en négligé de nuit*” (19). Gdy zaś takich możliwości tłumaczka nie znajduje, dowcip słowny znika bez śladu, tak że francuski czytelnik nawet nie może podejrzewać szczególnego

nacechowania tego miejsca – straty znaczeniowe tego rodzaju wydają się jednak nie do uniknięcia. Tak jest np. w tłumaczeniu zdania: „Z mojego stanowiska, a raczej położenia, bo nie stałem, ale leżałem do góry brzuchem, mogłem do woli robić astronomiczne postrzeżenia” (68) – „*Dans ma position – position couchée, car je n'étais pas debout, mais étendu ventre en l'air – je pouvais tout à l'aise me livrer à des observations astronomiques*” (29; pojawiło się tu całkowicie neutralne określenie pozycji leżącej). Między tymi rozwiązaniami sytuuje się inny zabieg, polegający na próbie wyjaśnienia gry słownej w przypisie, jak to ma miejsce w związku z cytowaną już „kaszą”, słowem użytym przez Fredrę raz w sensie dosłownym, raz w przenośnym.

Szczególne efekty w zakresie ekspresyjności i żywości języka osiągnął Fredro dzięki używaniu wyrazów potocznych, dosadnych sformułowań i regionalizmów. W wielu przypadkach tłumaczka znalazła sposób na oddanie ich treści wraz z odpowiednimi konotacjami (np. „stara szkapa” – „*haridelle*”, „dernać” – „*déguerpis*”, „bundiuczna mina” – „*une mine crâne*”, „wziął w papę” – „*il prenait une baffe*”). Nierzadko jednak znalezienie pełnego, precyzyjnego znaczeniowo i stylistycznie odpowiednika nie było możliwe, w rezultacie przekład przynosi w miejsce zwrotów mających wartość ekspresywną wyrazy nienacechowane, neutralizujące efekt istniejący w oryginale. Tak stało się np. w przypadku „mielnika” („*meunier*”), „kubanów” („*pots de vin*”), „sarniuka” („*faon*”) czy „grubula” („*le gros*”).

Rozwiązania kwestii leksykalnych pojawiających się w tłumaczeniu *Trzy po trzy* wskazują na staranność tłumaczki i penetrowanie przez nią zasobów francuszczyzny w poszukiwaniu najlepszych odpowiedników. Dla zarysowania pełnego obrazu tych umiejętności należałoby przyjrzeć się traktowaniu zjawisk składniowych. Zajmiemy się tu tylko jedną kwestią: użyciem czasów gramatycznych.

Jednym z elementów wyróżniających narrację gawędziarską i samą gawędę jako gatunek jest naśladowanie wypowiedzi mówionych, co pociąga za sobą pewną swobodę czy nawet dowolność w używaniu form czasów gramatycznych. Do tej cechy gawędy nawiązuje również Fredro w swojej stylizacji *Trzy po trzy* właśnie na gawędę (szlachecką). Należy tu dla porządku podkreślić, że w języku polskim użycie czasów gramatycznych nie jest podporządkowane ścisłym regułom i można nimi dość swobodnie operować, aby uzyskać pożądane efekty stylistyczne. Klasyczny przykład stanowi stosowanie czasu teraźniejszego przy przedstawianiu zdarzeń z przeszłości, pozwalające zredukować dystans i przydać opowiadaniu żywości, inaczej mówiąc – budować większe napięcie w opowiadaniu. Natomiast w języku francuskim stylistyczne wykorzystanie czasów przeszłych (a inwentarz ich form jest dużo większy niż w polszczyźnie) jest w pewien sposób skonwencjonalizowane.

Wyzyskanie możliwości stwarzanych przez gramatykę uwidocznia się we francuskim przekładzie *Trzy po trzy*. Zwraca np. uwagę operowanie czasami *passé composé* i *passé simple*. Nie miejsce tutaj na szczegółowe wykładanie reguł użycia tych form i efektów stylistycznych, jakie daje ich stosowanie. Najkrócej jednak mówiąc, wokół *passé simple* buduje się zazwyczaj obiektywną opowieść, przedstawiającą zdarzenia jako zamknięte dla teraźniejszości i „niedostępne” dla mówiącego, *passé composé* zaś jest czasem przedstawiania zdarzeń w sposób subiektywny, naznaczony osobą mówiącego. Gra tymi czasami pozwala

nadać niektórym fragmentom francuskiej wersji *Trzy po trzy* epicki wymiar (tam gdzie stosowany jest *passé simple*), a w innych podkreślić osobiste zaangażowanie emocjonalne opowiadającego w przedstawiane dzieje. Jednocześnie przemieszanie form obu czasów oraz częste pojawianie się czasu teraźniejszego przyczynia się do wzmocnienia „mówionego” charakteru francuskiej wersji utworu.

Dobre na ogół tłumaczenie Elisabeth Destrée-Van Wilder nie jest jednak, niestety, wolne od usterek, wynikających prawdopodobnie z niedokładnego odczytania oryginału lub z powierzchownego tylko zrozumienia go, bez próby wniknięcia w głębsze (właściwe) znaczenie zdania czy fragmentu. Dla ilustracji przytoczmy kilka potknięć tego typu:

Ludzie i zwierzęta przy sobie, na sobie, pod sobą, jedną masą posuwały się razem, a co by z tych ostatnich nie stało, można było skompletować między ludźmi. Tak, był tam lew straszny i w odwrocie, tygrys rozjuszony [...]. [30]

*Gens et bêtes à vos côtés, au-dessus, sous vos pieds! Une seule masse qui se déplaçait de conserve, et ce qui ne se trouvait parmi les animaux, on aurait pu le compléter en le prenant parmi les gens. *Il y avait là le terrible lion, en retraite lui aussi, le tigre furieux [...].* [24; dosł.: *był tam lew straszny, on też w odwrocie [...].]

Przejechałem poza front artylerii konnej gwardii i jeszcze jakiejś drugiej baterii; z pół godziny stałem przy królu, kul tam więc różnego rodzaju nie brakło, a jednak dopiero minąwszy Cesarza stojącego koło wiatraka i zwracając konia ku memu bratu Sewerynowi, który komenderował służbowymi szwadronami, mało co nie beknąłem. [45]

*Et pourtant, ce n'est qu'après avoir doublé l'Empereur, qui se tenait près d'un moulin à vent, que, *ramenant son cheval à mon frère Seweryn qui commandait les escadrons de service, je faillis lâcher un gros mot.* [46; dosł.: *przyprawdając/odprowadzając jego konia memu bratu Sewerynowi [...] o mało co nie wypuściłem grubego słowa.]

Zastanawiać musi, dlaczego słowo „podczaszy” pozostawione jest w oryginalnym brzmieniu, a jego francuski odpowiednik „*échanson*” służy do tłumaczenia wyrazu „stolnik”. Zaskakujące też jest zdanie „*il m'était horriblement froid*” (80), będące prawdopodobnie kalką z polskiego „było mi kaducznie zimno” (69).

Jakość tłumaczenia jest sprawą bardzo ważną, ale innym niezmiernie istotnym czynnikiem jest wpisywanie się przetłumaczonego utworu w obieg literacji w języku przekładu: czy wnosi on coś nowego do tego obiegu? jak jest odbierany przez krytykę? przez czytelników? Na te pytania będziemy próbowali udzielić odpowiedzi, wskazując jedynie na główne składniki tych procesów.

To, co stanowi o wartości pamiętnika Fredry w literaturze polskiej, należy widzieć jako wartość istotną także dla czytelnika francuskiego: wspomnienia ujęte w kształt swobodnej gawędy (sterne'owska kompozycja, która chyba nie została zastosowana w żadnym francuskim pamiętniku z tamtych czasów), humor, ironia, anegdota. Sterne'owska kompozycja, wzbudzająca dyskusje polskich fredrologów, czytelnikowi francuskiemu przywiedzie na myśl przede wszystkim *Kubusia Fatalistę*. Ale „treść” wędrówki polskiego żołnierza armii napoleońskiej dotyczy innych spraw i zdarzeń, mimo że Fredrowska refleksja nad nimi — choćby ta nad przypadkowością ludzkiego losu — często jest zbieżna z rozmyślaniami Diderotowskiego sługi. U Fredry odnajdujemy również podobną do Mickiewiczowskiej chęć utrwalenia czasu i sposobu życia,

który minął, tęsknotę nostalgiczną za młodością w szlacheckim dworku z jego zwyczajami, rytuałami i wartościami, analogiczną do występującej w *Panu Tadeuszu* pochwałą życia w rodzinnym gronie. Możemy też odkryć oblicze Fredry-filozofa, zastanawiającego się nad upływem czasu czy nad tym, „cóż jest prawda”. A wszystko to ujęte w formę gawędy przy kominku, opowieści starszego człowieka, którego „każdy czytelnik chciałby mieć za przodka”, jak możemy przeczytać na okładce francuskiej edycji wspomnień Fredry.

Ale dla francuskiego czytelnika ważniejszy wydaje się fakt, że autorem wspomnień jest uczestnik wojen napoleońskich, członek sztabu, a przy tym nie-Francuz, który inaczej niż Francuzi, z dystansu i często krytycznie, patrzy na czasy Cesarza. Utwór Fredry może być pod tym względem ciekawym dopełnieniem takich dzieł pamiętnikarskich, jak *Mémoires* Talleyranda czy *Mémoires* generała Armanda Caulaincourta, które zawierają m.in. opowieść o podróży, jaką ich autor odbył w saniach z Napoleonem w czasie odwrotu spod Moskwy. Podobnie kontekst dla wspomnień Fredry stanowić będą dla Francuzów *Mémoires historiques sur Napoléon* księżnej d’Abrantès, stanowiące znakomite źródło wiedzy o życiu Napoleona, czy też Emanuela Dieudonnégo, księcia de Las Cases, *Mémorial de Saint-Hélène* w którym zapisane są zdarzenia z życia Napoleona na zesłaniu. W inny sposób – w związku ze swą więznością, ironią i swobodną kompozycją – *Trzy po trzy* może zostać przeciwstawione *Pamiętnikom z za grobu*, pochodzącemu ze zbliżonego okresu wspomnieniowemu arcydziełu Chateaubrianda.

Literacka krytyka we Francji nie zareagowała w znaczący i odbiegający od konwencji sposób na pojawienie się francuskiej wersji wspomnień Fredry. W prasie ukazało się kilka notatek i wzmianek¹². Ich autorzy zgodnie podkreślają właśnie ten aspekt: epopeję napoleońską widział i opowiedział jej uczestnik, cudzoziemiec, żołnierz, ktoś nie mający zainteresowań historycznych. Podkreśla się także jakość stylistyczną utworu, na którą bez wątpienia – jak twierdzą francuscy krytycy, powtarzając stereotyp – miał wpływ fakt, że Fredro był „polskim Moliereem”.

Podsumowując omówione tu wątki podkreślmy, że pojawienie się we francuskim obiegu literackim tłumaczenia polskiego utworu, który przypomina o fragmencie wspólnej historii, należy uznać za zjawisko szczególnie cenne; zasługa tłumaczki *Trzy po trzy*, Elisabeth Destrée-Van Wilder, zarówno dla kultury francuskiej, jak i dla polskiej – nie ulega wątpliwości.

¹² Np. D. Gennart, *Un Jeune polonais dans les armées de Napoléon*. „La Libre Belgique” 1992, nr z 31 XII. – C. A., *Fredro a tout vu*. „Lire” nr 206 (novembre 1992). – C. Ferry, *Pologne: une littérature de combat*. „Le Républicain Lorrain” 1993, nr z 14 II. – „Sans queue ni tête”. „L’Argus de la Presse – Midi Libre” 1993, nr z 26 IV.