

Elżbieta Skibińska

Czy "justaucorps" może zastąpić żupan, a "boulettes" zrazy : o nazwach ubiorów i potraw we francuskich przekładach "Pana Tadeusza"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 87/1, 157-192

1996

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.

II. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki LXXXVII, 1996, z. 1
PL ISSN 0031-0514

ELŻBIETA SKIBIŃSKA

CZY „JUSTAUCORPS” MOŻE ZASTĄPIĆ ŻUPAN, A „BOULETTES” ZRAZY

O NAZWACH UBIORÓW I POTRAW WE FRANCUSKICH PRZEKŁADACH
„PANA TADEUSZA”*

1

„Celem tłumaczenia jest zwolnić nas od lektury tekstu oryginalnego” – pisze Jean-René Ladmiral, francuski filozof, tłumacz i teoretyk przekładu¹. Przekład ma zatem zastępować oryginał „tym samym” tekstem napisanym w innym języku. Nad charakterem relacji między tymi dwoma „identycznymi” tekstami zastanawiają się ponad dwa tysiące lat i tłumacze, i ci, którzy przekład czynią przedmiotem swej refleksji (często są to te same osoby). Identyczność, wierność, równoważność, przekładalność, nieprzekładalność – oto główne hasła polemik, rozważań i wątpliwości translatologów, językoznawców, filozofów, krytyków i oczywiście tłumaczy. W pracy Ladmirala czytamy:

Każda teoria przekładu staje wobec starego problemu filozofów *le Même et l'Autre*: mówiąc ściśle, tekst docelowy nie jest tym samym co tekst oryginalny, ale jednocześnie nie jest czymś całkiem innym... Samo pojęcie „wierności” wobec tekstu oryginalnego pokazuje tę niejednoznaczność, w zależności od tego, czy chodzi o wierność literze czy duchowi².

Problem „identyczności” tekstów wyjściowego, czyli oryginału, i docelowego, czyli przekładu, znajduje pewne rozwiązanie w niektórych definicjach przekładu. Trafnie ujmuje te kwestie definicja zaproponowana w 1791 r. przez Alexandra Frazera Tytlera w pracy *On the Principles of Translation*:

A zatem opisałbym dobre tłumaczenie jako takie, w którym wartości dzieła oryginalnego są tak dokładnie przeniesione do innego języka, iżby postrzegali je równie wyraźnie i równie silnie odczuwali ci, dla których język ten jest mową ojczystą, jak i ci, którzy mówią językiem oryginału.

Przypuśćmy, że opis ten jest słuszny – a sądzę, że jest – i zastanówmy się, jakie ogólne zasady przekładu można z niego wyprowadzić.

* Fragmenty większej całości.

¹ J.-R. Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris 1979, s. 15.

² *Ibidem*, s. 16: „Toute théorie de la traduction est confrontée aux vieux problème philosophique du *Même et de l'Autre*: à strictement parler, le texte-cible n'est pas le même que le texte original, mais il n'est pas non plus tout à fait un autre... Le concept même de «fidélité» au texte original traduit cette ambiguïté, selon qu'il s'agit de fidélité à la lettre au à l'esprit”.

Oto one:

1. Przekład powinien dać pełną transkrypcję treści dzieła oryginalnego.
2. Styl i sposób pisania powinny w przekładzie mieć ten sam charakter co w oryginale.
3. Przekład powinien zachować w pełni swobodę oryginalnej kompozycji³.

We współczesnych nam definicjach przekładu odnajdujemy podobne elementy. Dla Claude'a Tatilon przekład to operacja, której celem jest stworzenie, według modelu tekstu wyjściowego, takiego tekstu docelowego, który będzie przenosił informacje wszelkiego typu: referencyjnego, pragmatycznego, dialektowego, stylistycznego, w sposób tak bliski informacjom zawartym w tekście wyjściowym, jak to możliwe⁴. Olgierd Wojtasiewicz proponuje definicję następującą:

Operacja tłumaczenia tekstu *a* sformułowanego w języku *A* na język *B* polega na sformułowaniu tekstu *b* w języku *B*, który to tekst *b* wywoływałby u jego odbiorców skojarzenia takie same lub bardzo zbliżone do tych, które u odbiorców wywoływał tekst *a*⁵.

Przytoczone definicje mogą być traktowane jako postulat, swego rodzaju hipotetyczny wzorzec przekładu „idealnego”; określają one warunki, jakie powinien spełniać taki modelowy przekład. Jednak praktyka przekładowa pokazuje, że możemy raczej mówić o próbach zbliżenia się do tego wzorca niż o jego pełnej realizacji, a także o dążności do maksymalnego zbliżenia tekstu docelowego do tekstu wyjściowego.

w żadnym języku — stwierdza Eugene A. Nida — przekład nie może być dokładnym równoważnikiem modelu w języku oryginału. Innymi słowy, wszelkie tłumaczenie wiąże się z (1) ubytkiem informacji, (2) przyrostem informacji, i/lub (3) odchyleniem informacji⁶.

Podstawowy problem badaczy praktyki przekładowej można ująć w pytaniu: jakie są przyczyny niemożności realizacji idealnego wzorca przekładu? Dążą oni do odkrycia przyczyn ograniczeń przekładalności i do ustalenia, dlaczego czasem mówimy wręcz o nieprzekładalności. Translatolodzy wskazują dwie główne przyczyny: pierwsza tkwi w samych językach, druga sytuuje się poza nimi.

Rozpatrując przyczyny wewnątrzjęzykowe Georges Mounin wyróżnia trzy rodzaje trudności, jakie stają przed tłumaczem: a) wynikające z istnienia różnic między strukturami składniowymi poszczególnych języków, b) wynikające z różnego sposobu wyrażania rzeczywistości poprzez struktury leksykalne poszczególnych języków, c) wynikające z różnic w użyciu poszczególnych środków języka w celach stylistycznych (Mounin zalicza tu także zasady wersyfikacji, gatunki literackie, tradycje estetyczne)⁷.

³ A. F. Tytler, *Esej o zasadach tłumaczenia. (Fragmenty)*. (Wybór i tłumaczenie zespolowe). „Literatura na Świecie” 1975, nr 10, s. 240–241.

⁴ C. Tatilon, *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*. Toronto 1986, s. 13: „Traduire est une opération qui a pour but de fabriquer, sur le modèle d'un texte de départ, un texte d'arrivée dont l'information soit dans chacun de ses aspects: référentiel, pragmatique, dialectal, stylistique — aussi proche que possible de celle contenue dans le texte de départ”.

⁵ O. Wojtasiewicz, *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa 1992, s. 27.

⁶ E. A. Nida, *Zasady przekładu na przykładzie tłumaczenia „Biblii”*. Przełożyła M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1, s. 325–326.

⁷ G. Mounin, *Introduction linguistique aux problèmes de la traduction*. W: *Linguistique et traduction*. Bruxelles 1979, s. 77 n. Zob. też Wojtasiewicz, *op. cit.*, rozdz. 2. — Ladmiral, *op. cit.* — J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford 1965.

Trudności wynikające ze struktury poszczególnych języków mogą jednak być stosunkowo łatwo rozwiązane. Jak pisze Roman Jakobson, „całe doświadczenie poznawcze i jego klasyfikacje da się przekazać w każdym istniejącym języku”, a „brak jakiegokolwiek elementu gramatycznego w języku, na który się przekłada, nie stanowi żadnej przeszkody w dosłownym przetłumaczeniu całej informacji pojęciowej zawartej w oryginale”⁸. Praktyka przekładowa służy niezliczonymi przykładami stosowania technik, które umożliwiają pokonywanie trudności natury wewnątrzjęzykowej (do technik tych należą: transpozycja, modulacja, ekwiwalencja i inne, opisane przez Jeana-Paula Vinaya i Paula Darbelneta).

Drugi rodzaj problemów translatorskich ma swe źródła nie w heterogeniczności strukturalnej języków (Humboldtowskiej „*Verschiedenheit*”), ale w heterogeniczności kultur. W zasobach leksykalnych każdego języka istnieją charakterystyczne elementy odnoszące się do zjawisk, które tworzą kulturę danej społeczności językowej; należą tu nazwy urzędów, instytucji wszelkiego typu, stopni i form pokrewieństwa, potraw i posiłków, strojów, rozrywek, jednostek miary, przedmiotów związanych z obrzędami i religią, itp., również gry słów, cytaty oraz aluzje literackie i historyczne⁹. Jeżeli zjawiska analogiczne nie istnieją w kulturze innej społeczności — siłą rzeczy także w języku, którym się ona posługuje, brak odpowiednich słów i wyrażeń. Taka sytuacja ma dla tłumacza dwojakiego rodzaju konsekwencje. Przede wszystkim odnoszą się one do jego kompetencji: od tłumacza wymaga się doskonałej znajomości kultury społeczności używającej języka, z którego dokonywany jest przekład. Mounin pisze:

Tłumacz nie może zadowolić się dobrą znajomością języka, musi być również znakomitym etnografem, co oznacza, że wymaga się od niego nie tylko tego, żeby wiedział wszystko o języku, z jakiego tłumaczy, ale również wszystko o narodzie, który tym językiem się posługuje. Jest wtedy wielkim prestidigitatorem, czarownikiem, kapłanem ósmej sztuki¹⁰.

Następna grupa konsekwencji dotyczy praktyki: przekładania określonych tekstów przeznaczonych dla konkretnych odbiorców. Tłumacz musi wówczas dokonywać trudnych, a niezwykle istotnych wyborów, podporządkowanych przeznaczeniu przekładu i zadaniom, jakie ma spełniać przetłumaczony tekst. Jedną z możliwości zakłada, że przekład ma pełnić funkcję poznawczą, a więc przybliżyć odbiorcom nie tylko sam utwór, lecz także kulturę, do jakiej należy oryginał, czyli zachowywać „koloryt lokalny” i jego specyfikę — ten zabieg nosi nazwę egzotyzacji. Druga możliwość zakłada swoiste oderwanie tłumaczonego tekstu od kontekstu kulturowego, które wymaga zastosowania przez tłumacza szeregu odpowiednich procedur adaptacyjnych — ten zabieg określa się jako naturalizację. Zgodnie z porównaniem użytym przez Mounina można powiedzieć, że tłumacz musi zdecydować, czy włoży okulary o szklach kolorowych czy przezroczystych. W praktyce mamy jednak najczęściej do czynienia z próbą znalezienia złotego środka między tymi skrajnościami.

⁸ R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór, redakcja naukowa i wstęp M. R. Mayenowa. T. 1. Warszawa 1989, s. 376.

⁹ Pisz na ten temat Wojtasiewicz (*op. cit.*, rozdz. 3). Zob. też Catford, *op. cit.*, s. 99 n.

¹⁰ G. Mounin, *Le Traducteur entre les mots et les choses*. W: *Linguistique et traduction*, s. 50.

W zależności od przyjętej strategii postępowania tłumacz stosuje odpowiednie techniki: zapożyczenia i kalki (często opatrzone odpowiednim objaśnieniem), pozwalające na osiągnięcie egzotyzacji, oraz adaptację, likwidującą (a przynajmniej zmniejszającą) odczuwaną przez czytelnika obcość tekstu. Jak powiada Vinay, techniki te wyznaczają granice przekładu, bo pierwsze jeszcze nim nie są, a ostatnia już nie jest.

Tłumacz często wyjaśnia przyczyny, dla których podjął pewne decyzje, w tekstach obudowujących przełożony tekst, a więc w tym, co Ladmirał nazywa „mową kliniczną [*discours clinique*]” – najbardziej typowe jej gatunki to „przedmowa tłumacza” i „przypisy tłumacza”. Obok wyjaśnień odnoszących się bezpośrednio do realiów tekstu przedstawiają one, a przynajmniej sygnalizują problemy, z jakimi tłumacz musiał się uporać. Zdaniem Ladmirała, naturę owych wypowiedzi najlepiej oddać sprowadzając je do postaci paradoksu: „Ten tekst był/jest nieprzetłumaczalny. Oto jego przekład”¹¹. Dopełnia tę myśl francuskiego autora zdanie Edwarda Balcerzana:

Ujawniając normy gry przekładowej tłumacz nie tylko informuje o swoistościach własnego zawodu, ale równocześnie wzywa swego czytelnika do współzawodnictwa¹².

Zdarza się, że to wyzwanie – niekoniecznie sformułowane *expressis verbis* – zostaje podjęte i powstają kolejne przekłady utworu, jednak wydaje się, iż prawidłowości, które decydowałyby o tym, jakie przekłady stają się impulsem do translatorskiego współzawodnictwa, albo są niemożliwe do ustalenia, albo odkrycie ich stanowi bardzo trudne zadanie. Jak bowiem już w XVII w. zauważył Charles Sorel, „jest przywilejem przekładu, że może powtarzać się w każdym stuleciu, aby odtworzyć księgi zgodnie z aktualną modą”¹³. Powstające kolejno przekłady układają się w serię (oczywiście należą też do niej przekłady powstające w tym samym czasie niezależnie od siebie).

Każde nowe tłumaczenie modyfikuje całą serię od nowa, bowiem w każdym momencie „żyje” ona równoczesnością swych poprzednich stanów. Pozbawione obecnie piętna historycznego, historycznie niewymierne, są one wartościowane ze względu na wzajemne odniesienia w ramach serii. Seria trwa dzięki ciągłym destrukuralizacjom. Procesom tym tłumacze zwykle nadają określony charakter, odsyłając czytelnika do konkretnych wersji poprzednich. Wszystkie seryjne, wielokrotne przekłady obfitują w takie „wysepkі” zapożyczeń. Są to jawne

¹¹ J.-R. Ladmirał, *Théorèmes pour la traduction*. „Cahiers du Département des Langues et des Sciences du Langage” nr 5 (1987): *La Traduction*, s. 4. – G. Mounin (*L’Intraduisibilité comme notion statistique*. W: *Linguistique et traduction*, s. 53) na podstawie analizy przekładów wylicza następujące zabiegi tłumaczy stosujących zapożyczenia:

„Autor cytuje słowo z obcego języka jako przykład, próbkę, odniesienie, dokument – ale opatruje je własnym przekładem.

Albo autor cytuje słowo nie tłumacząc go – ale opatruje je objaśnieniem, które często przybiera postać prawdziwej definicji.

Albo autor cytuje słowo nie tłumacząc go ani nie wyjaśniając, ani nie definiując. Należy wówczas rozróżnić cztery podgrupy:

– Słowo jest zapożyczeniem z języka obcego, już utrwalonym w języku przekładu.

– Kontekst słowa stanowi jego wyjaśnienie wyraźne lub przynajmniej wystarczające (można odgadnąć np., że obce słowo oznacza w zdaniu ptaka, rybę...).

– Cytat jest czystą kokieterią literacką.

– Słowo jest odczuwane albo wyraźnie zakwalifikowane jako niemożliwe do przełożenia”.

¹² E. Balcerzan, *Pracownia tłumacza*. W: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 200.

¹³ Ch. Sorel, *Bibliothèque française*. Paris 1664, rozdz. *De la traduction*, s. 194. Cyt. za: M. Ballard, *De Ciceron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*. Lille 1992, s. 264.

przypadki aktualizacji serii, świadomego wywyższenia kodu przekładowego ponad kod literacki. Efekty, jakie płyną z umieszczenia tłumaczenia na tle serii, wydają się w danym przypadku ważniejsze od przyporządkowania go regułom mowy literackiej.

Krytyka i historia tłumaczeń posługuje się „serią” w dwojakim znaczeniu. Raz, gdy ustala zależności, podobieństwa i różnice między przekładami jednego dzieła czy autora. Każdy składnik serii opatrzony jest wówczas liczbą wskazującą na jego kolejność; szczególne cechy utworu dają się tłumaczyć jego położeniem wobec innych, powstałych przed nim i ewentualnie za nim. Idzie zatem o sporządzenie listy wypożyczeń i długów, jakie tłumacz zaciąga wobec swoich poprzedników, o jego potknięcia i słabości, które są takimi na tle osiągnięć innych, tych, którym w większym stopniu udało się zrealizować postulat „doskonałego tłumaczenia”¹⁴.

W przypadku tekstów literackich mechanizmy działające w serii przekładów, a także te, które wpływają na jej powstawanie, są na pewno niezwykle ciekawe dla historyka literatury oraz dla badacza dziejów języka i przemian języka artystycznego. Z natury swej stanowią one jednak przede wszystkim pole badań krytyka i historyka przekładu; spojrzenie to nie może pozostawiać na marginesie problemów stanowiących przedmiot zainteresowania tamtych badaczy. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, kiedy mamy do czynienia z serią tłumaczeń utworu uznawanego w macierzystej literaturze za arcydzieło. Wobec takiej właśnie sytuacji stawiają badacza przekładu francuskie tłumaczenia *Pana Tadeusza*, układające się w rozbudowaną — zarówno ilościowo, jak i w czasie — serię. Na przestrzeni prawie 150 lat ukazało się sześć francuskich przekładów utworu Mickiewicza. Pierwszy z nich, pióra polskiego emigranta, Krystyna Ostrowskiego, ukazał się w Paryżu w r. 1845¹⁵; jego autor nawiązał tu do francuskiej tradycji tłumaczenia wiersza prozą. Przekład drugi, częściowo wierszem, częściowo prozą, autorstwa Konstantego Przeczdzickiego, kryjącego się pod pseudonimem Charles de Noire-Isle, wyszedł w dwóch tomach (1876–1877) w serii „Poètes illustres de la Pologne au XIX^e siècle”¹⁶. Trzeciego przekładu, całkowicie wierszowanego, dokonał Venceslas Gasztowtt, urodzony we Francji syn emigranta, nauczyciel łaciny, francuskiego i polskiego¹⁷. Z okazji setnej rocznicy wydania *Pana Tadeusza* przypadającej w 1934 r. powstało tłumaczenie Paula Cazina, pisarza i historyka literatury, tłumacza m.in. *Pamiętników* Paska, powracające do zwyczaju oddawania wiersza prozą¹⁸. Jego następcy, autorzy dwóch najnowszych (1992) prze-

¹⁴ J. Świąch, *Model komunikacji przekładowej*. „Teksty” 1975, nr 6, s. 20–21. Autor mówi też o drugiej sytuacji, kiedy krytyka obserwuje serie, mianowicie wtedy, kiedy chodzi o przekłady kanoniczne. Można zastanawiać się nad tym, co sprawia, że jeden przekład trwa w tradycji literackiej, podczas gdy inne z niej wypadają. Próbę odpowiedzi daje praca: H. Meschonnic, *Alors la traduction chantera*. „Revue d’Esthétique” nr 12 (1986). Cyt. za: Ballard, *op. cit.*, s. 267.

¹⁵ Posługiwaliśmy się edycją: *Thadée Soplica, ou Le dernier procès en Lithuanie. Récit historique en douze livres*. W: *Oeuvres poétiques complètes* de A. Mickiewicz, ancien professeur de littérature et de langue slave [!] au Collège de France. Traduction du Polonais, d’après l’édition posthume de 1858, par Ch. Ostrowski. Wyd. 4. Paris, Librairie Firmin Didot, 1859.

¹⁶ *Monsieur Thadée de „Soplica” ou Le dernier procès en Lithuanie sui generis. Récit historique en douze chants*. Par A. Mickiewicz. [Przekład i przedmowa Charles de Noire-Isle, tj. K. Przeczdzicki]. T. 1–2. Paris, Typographie de E. Plon et C^{ie}, 1876–1877. „Poètes illustres de la Pologne au XIX^e siècle”.

¹⁷ A. Mickiewicz, *Thadée Soplica (Pan Tadeusz) ou la Lithuanie en 1812*. Poème traduit en vers français par V. Gasztowtt. Paris, Imprimerie A. Reiff, 1899.

¹⁸ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Traduction de P. Cazin. Préfaces de L. Barthou, J. Kaden-Bandrowski, M. Kridl. Paris, Librairie Félix Alcan, 1934.

kładów epopei Mickiewicza, Robert Bourgeois¹⁹ i Roger Legras²⁰, znowu zastosowali tłumaczenie wierszem.

Wyliczenie to każe zwrócić uwagę na istotny fakt, że pierwszych tłumaczeń dokonali Polacy. Nie mogło to pozostać bez wpływu na recepcję tych tekstów we Francji. Stanisław Pigoń tu właśnie widział przyczynę tego, że owe przekłady „nie są wzorowe ani dla Francuzów ponętne”²¹. Francuski sławista, profesor Collège de France, Louis Léger, pisał w r. 1891, że po czterech wydaniach *Pana Tadeusza* w tłumaczeniu Ostrowskiego „zapał i liczba wielbicieli litewskiego poety zmalały”, a na temat przekładu Przeddzieckiego przytacza zdanie „kompetentnego sędziego”, stwierdzającego, iż jest to „mimo-wolna, ale groteskowa parodia”²².

Niezależnie od jakości i czytelniczego odbioru kolejnych francuskich przekładów polskiej epopei narodowej można z pewnością uznać za uzasadnioną formułę mówiącą o pojawieniu się francuskiej tradycji przekładania tego dzieła, którą posłużył się Aleksander Wit Labuda dokonując pierwszej, z konieczności ogólnej, charakterystyki tej tradycji²³. Do tekstu Labudy odesłać wypada też czytelników, którzy życzyliby sobie więcej informacji na temat tych sześciu tłumaczeń i generalnych założeń przyjmowanych przez ich autorów.

Tłumaczenie każdego wybitnego utworu poetyckiego, zanurzonego w kulturze narodowej, odwołującego się do kulturowego kodu jako narzędzia porozumienia czytelników należących do konkretnego narodu, stanowi zadanie niezmiernie ambitne. W przypadku *Pana Tadeusza* trudność tego przedsięwzięcia wydaje się zwielokrotniona wskutek nadanego mu przez poetę charakteru symbolu polskości, wzmocnionego wieloletnim funkcjonowaniem utworu w tradycji narodowej, niezliczoną ilością odwołań do niego pojawiających się w literaturze i w całej przestrzeni polskiej kultury. Trudności tłumaczowi stwarza w „polskiej epopei narodowej” właściwie wszystko: wersyfikacja²⁴, zindywidualizowanie języka postaci, elementy gwarowe, prowincjo-

¹⁹ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz ou La dernière expédition judiciaire en Lituanie. Scènes de la vie nobilitaire des années 1811 et 1812 en douze chants*. Traduit du polonais par R. Bourgeois. Préface de Cz. Miłosz. Montricher (Suisse). Les Éditions „Noir sur Blanc” — La Librairie Polonaise, 1992.

²⁰ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz ou La dernière incursion judiciaire dans la Lithuanie, au sein de la noblesse, pendant les années 1811 et 1812, en douze livres, en vers*. Traduction, préface et notes par R. Legras. Lausanne, „L'Age d'Homme”, 1992. „Classiques Slaves”.

²¹ S. Pigoń, wstęp w: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Wyd. 5, zmienione. Wrocław 1967, s. CXXIX. BN I 83. Na tej edycji opieramy cytaty polskie. Lokalizacje skrótowe ograniczają się do wskazania księgi liczbą rzymską oraz wersów liczbami arabskimi.

²² L. Léger, *Un poème de Mickiewicz. „Messire Thadée”*. W zbiorze: *Adam Mickiewicz aux yeux des Français. Textes réunis, établis et présentés avec l'introduction, commentaires et notes par Z. Mitosek*. Warszawa 1992, s. 167.

²³ A. W. Labuda, „*Pan Tadeusz*” *we francuskiej tradycji przekładowej*. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 3/4.

²⁴ O niektórych problemach związanych z tym aspektem tłumaczenia poematu mówił R. Bourgeois w referacie *Problèmes posés par la traduction de „Pan Tadeusz” en français*, przedstawionym na XXVI Kolokwium AIMAV nt. „Przenikanie się kultur poprzez przekład literacki” (Poznań, 27–29 V 1995). Materiały z tego Kolokwium ukażą się w paryskim wydawnictwie Didier.

nalizmy, zapożyczenia, liczne aluzje obyczajowe i kulturowe wszelkiego rodzaju, a zwłaszcza wielkie bogactwo świata przedstawionego, opisanego z pieczołowitością i dbałością o szczegóły. To przede wszystkim nasycenie utworu realiami — zgodnie z zamierzeniem Mickiewicza, który „ocalał od zapomnienia” znikający bezpowrotnie za jego życia świat dawnej szlachty²⁵ — decyduje o tym, że, jak pisze Labuda, „kto się bierze za przekład, ten swą duszę może polecić opiece chyba tylko Syzyfa”²⁶. Dla badającego zaś tradycję przekładową, a więc całą serię, niezwykle intrygujące jest śledzenie rozwiązań zastosowanych przez kolejnych tłumaczy nie tylko w przypadku konkretnych sformułowań czy fragmentów, ale także dla poszczególnych zespołów tematycznych, zwłaszcza odnoszących się do specyficznie polskich zjawisk kulturowych. Labuda w swoim omówieniu prezentuje niektóre problemy i sposoby ich rozwiązania przez tłumaczy, selektywność stanowi tutaj *condicio sine qua non*, ponieważ wszechstronny opis wszystkich problemów translatorskich musiałby mieć objętość wielokrotnie większą niż *Pan Tadeusz*. Z tego też powodu, jak i z obawy, że roztrząsanie wielu problemów groziłoby znużeniem czytelnika, a nie przyniosłoby wniosków zmieniających mniemania oparte na analizie nie tak obszernego materiału, celem niniejszej pracy jest przedstawienie sposobów tłumaczenia słownictwa dotyczącego dwóch dziedzin życia w Soplicowie: ubioru i potraw. To miejsce, w którym rozgrywa się znaczna część akcji poematu, któremu patronują „białe ściany polskiego domu”, symboliczna „zagroda polskości”²⁷, a wedle słów samego Mickiewicza „centrum polszczyzny”, w którym „się człowiek napije, nadysze Ojczyzny” (VII 348–349), wiąże się m.in. z kwestią polskiej tradycji narodowej, modelu polskości, przywoływanych na kartach poematu. W konsekwencji więc interesować nas będzie nie wszystko, co jadano w Soplicowie, czy jak się noszono, ale elementy skorelowane z perspektywą polskości, ujęte jako swoiste wyróżniki pewnej odchodzącej czy odeszłej w przeszłość kultury. Zajmiemy się zatem sposobami tłumaczenia nazw związanych ze szlacheckim strojem polskim oraz nazw typowych polskich potraw.

²⁵ Zob. A. Mickiewicz, list do J. U. Niemcewicza. W: *Dziela*. Wyd. Narodowe. T. 15. Warszawa 1954, s. 71 (cyt. A. Krupianka, *Ze studiów nad słownictwem „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza. Słownictwo ubioru szlacheckiego*. „Acta Universitatis Nicolae Copernici” z. 246: Filologia Polska, t. 40 (1993), s. 41): „Piszę teraz właśnie poema wiejskie, w którym staram się zachować pamiątkę dawnych naszych zwyczajów i skreślić jakkolwiek obraz naszego życia wiejskiego, łowów, zabaw, bitew, zajazdów etc.”

²⁶ Labuda, *op. cit.*, s. 67. Współbrzmi z tym zdaniem opinia F. Rosseta (*Adam Mickiewicz. Double galop romantique*. „Le Passe-muraille” 1992, nr 4, s. 6): „Trzeba z pewnością odwagi, odrobiny szaleństwa, żeby dziś publikować wierszowany przekład ogromnej polskiej epopei [...]. Ktokolwiek zna poetycki oddech i kulturową głębię tej opowieści, jednocześnie lirycznej, epickiej, heroikomicznej, historycznej i pastoralnej, a priori uzna przedsięwzięcie tłumacza za szaleńcze wyzwanie, [...] co do wydawcy, może on tylko zbierać hołdy dla szlachetnego działania, wyrastającego z samobójczego i anachronicznego szacunku dla honoru”.

²⁷ Określenia A. Witkowskiej (*Sławianie, my lubim sielanki...* Warszawa 1972, s. 161) i R. Przybylskiego (*Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983, s. 323).

Analizę rozpoczynamy od realiów związanych z ubiorem. Strój stanowi jeden z elementów, które bardzo mocno określają specyfikę polskiego obyczaju szlacheckiego²⁸. Mickiewicz odtwarza jego szczegóły z realizmem, kilkakrotnie podkreślając znaczenie „polskiej szaty” czy „polskiego ubrania” jako elementu narodowego, znaku przywiązania do dobrej tradycji narodowej, stawianego w opozycji do stroju francuskiego, angielskiego czy niemieckiego, coraz częściej, ku oburzeniu starszych, noszonego przez młodych²⁹. O znaczeniu stroju czy jego elementów świadczy też to, że niektóre gesty czy obyczaje związane są z takim a nie innym jego kształtem (np. odrzucanie czy poprawianie wylotów kontusza) i służą charakterystyce poszczególnych postaci, czyniąc z nich typowych przedstawicieli pewnej grupy społecznej. U polskiego czytelnika, nawet jeśli nie wie on dokładnie, czym różni się czamara od sukmany, czy też jak wyglądają kontusz lub konfederatka, nazwy te wywołują skojarzenia z sylwetką polskiego szlachcica³⁰. Czy takie konotacje może dzielić z nim czytelnik francuski, który nie zna ilustracji Andriollego, obrazów Matejki czy rysunków Norblina, nie widział w telewizji ani *Pana Wołodyjowskiego*, ani *Potopu*? Czy istnieje jakiś obszar francuskich historycznych realiów kulturowych i obyczajowych, do którego jako do substytutu soplicowskiego azylu mogliby odwoływać się tłumacze polskiej epopei naro-

²⁸ Szczegółową analizę słownictwa związanego z ubiorem szlacheckim znajdujemy w pracy Krupianki (*op. cit.*), która stwierdza m.in.: „Słownictwo związane z ubiorami ściśle wiąże się z charakterystyką szlachty, zbiorowego bohatera utworu. Dzięki odpowiednim wyrazom i związkom frazeologicznym odnoszącym się do ubiorów indywidualni bohaterowie epopei zyskują piętno typowości szlacheckiej. [...] Rozkład słownictwa [...] podkreśla najistotniejsze elementy kompozycyjne związane z akcentami patriotycznymi. [...] Nazwy polskiego stroju szlacheckiego zostały w epopei podniesione do rangi historycznej. Ich opis stanowi dla potomnych niezwykle wierne źródło informacji o nazewnictwie polskiej obyczajowości. Zob. też A. Krupianka, *Synonimy „ubioru” w tekstach A. Mickiewicza (ze szczególnym uwzględnieniem „Pana Tadeusza”)*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, z. 268: Filologia polska, t. 42 (1993).

²⁹ Opozycja: strój polski — strój francuski („kontusz czy frak?”), mocno widoczna w poemacie Mickiewicza, nie pojawia się tam przypadkiem; jak stwierdza M. Bartkiewicz w pracy *Polski ubiór do 1864 r.* (Wrocław 1979), w okresie saskim: „Ubiór polski [...] powszechnie uchodził za najbardziej reprezentacyjny i elegancki, a sięganie po niego było uwarunkowane nie tylko tradycją, ale też i w wielu wypadkach patriotyzmem. Wymownym tego przykładem było Stronnictwo Czartoryskich, które z jednej strony rozprawiało się z ideologią sarmacką, upatrując w niej przyczynę postępującego upadku Rzeczypospolitej i domagając się postępowych, radykalnych reform, z drugiej aprobowало ubiór narodowy lansowany przeciw przez sarmacką szlachtę” (s. 102–103). I dalej: „W okresie rozbiorowym rozpoczęto w Polsce ożywioną popularyzację ubioru polskiego. Wynikiem jej stał się fakt, że strój narodowy urosł do rangi symbolu patriotyzmu i wszelkich cnót obywatelskich” (s. 109). Opozycja: strój polski — strój francuski, pełni znaczącą i istotną rolę także i w innych utworach; o jej znaczeniu i funkcjonowaniu w polskim dramacie XVIII- i XIX-wiecznym pisał obszernie Z. Raszewski w pracy *Staroświecczyzna i postęp czasu* (w: *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1876–1865*. Warszawa 1963).

³⁰ Osłabiają to stwierdzenie wyniki ankiety przeprowadzonej wśród studentów różnych lat filologii polskiej i romańskiej (ok. 100 ankietowanych): 100% odpowiedzi „nie wiem” na pytanie „co to jest taratarka?”, to samo w przypadku czamary; najlepiej znana jest konfederatka, łączona z konfederacją barską; o średniej znajomości rzeczy można mówić w przypadku kontusza i żupana: pierwszy określany był najczęściej jako bogaty strój wierzchni noszony przez szlachtę, z charakterystycznymi rękawami (bez szczegółów tej charakterystyczności), drugi — jako strój szlachty, czasem z uwagą „noszony pod kontuszem”.

dowej? Czy górę biorą w ich pracy nad przyswojeniem *Pana Tadeusza* francuszczyźnie dążenia do egzotyzacji czy zabiegi adaptacyjne? Przekładając to zaś na poziom konkretnych decyzji — czy dają francuskiemu czytelnikowi szansę „zobaczenia” Podkomorzego w mundurze województwa, zrozumienia charakterystycznego gestu wkładania rąk za pas, czy dają możliwość zapamiętania, że beczki z miodem wydobywano na pasach od kontuszów? Czy też licząc na to, że czytelnik gdzie indziej znajdzie odpowiednią wiedzę, pomijają te szczegóły, koncentrując się na innych problemach, których poemat Mickiewicza dostarcza tłumaczowi wystarczająco dużo? I wreszcie pytanie, czy narodowość tłumacza stanowi ważący czynnik przy podejmowaniu decyzji, a więc czy tłumacze-Polacy różnią się w przyjętej strategii i dokonywanych wyborach od Francuzów; a może różnice zależą tu od kontekstu historycznego i zmiennych zasad czy obowiązujących francuskich tłumaczy reguł przekładu?

Bardzo trudne musiałoby być przebadanie całego ogromnego obszaru leksykalnego związanego ze strojami, wybieramy więc do analizy takie elementy, które — z racji swej polskiej specyfiki — mogły sprawiać tłumaczom szczególne trudności. Przyjrzyjmy się zatem, jak tłumaczone są *czamara*, *sukmana*, *tàratatka*, *żupan*, *kontusz* i *konfederatka*, czyli te nazwy ubiorów szlacheckich, które mają w *Panu Tadeuszu* najwyższą rangę wśród określeń strojów³¹.

Czamara, słowo pochodzące według Marii Zarębiny prawdopodobnie od włoskiego *acciamarra* ‘kożuch, długa suknia’³², miało w dawnej polszczyźnie dwa znaczenia:

[1.] gatunek sukni długiej z rękawami do ziemi, zwyczajnie prałackiej albo kanoniczej, z różnych materii, bywały i aksamitne, podszywane futrami [...]; [2.] czamarka sukni perska zwierzchnia, z guzikami do zapinania się pod szyją. Do gredyturowego żupana używano czamarki sukiennej, której rękawy nie były długie, wiszące, ale wdziwane, i wiele miała potrzeb, czyli obszycia sznurkami, na piersiach i w stanie³³.

Opis pochodzący z okresu tuż przed powstaniem Mickiewiczowskiego poematu można uzupełnić szczegółami, które podaje współczesny nam specjalistyczny słownik:

ubiór wierzchni [...] z tyłu fałdowany, z szalowym, wąskim kołnierzem dochodzącym do pasa, z sukna granatowego, szarego lub zielonego, szamerowany złotym lub srebrnym galonem, z ozdobnymi guzikami. W Polsce czamara noszona od XVII wieku, głównie przez mieszczaństwo; szczególnie ulubiony strój w okresie Sejmu Czteroletniego³⁴.

³¹ Zob. Krupianka, *Ze studiów nad słownictwem [...]*, s. 45. W pracy niniejszej wykorzystano również *Słownik języka polskiego* S. B. Lindego (wyd. 2) oraz *Słownik języka Adama Mickiewicza* (t. 1–8).

³² M. Zarębina, *Wyrazy obce w „Panu Tadeuszu”*. Wrocław 1977, s. 21.

³³ Ł. Gołębiowski, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów [...]*. Warszawa 1830. A oto co o XIX-wiecznych czamarach pisze Bartkiewicz (*op. cit.*, s. 128–129): „Pozostałością po dawnym polskim stroju były czamary o kroju mundurowym z 1780 r. Czamary te zapinano na szereg pasmanteryjnych pętlę i podłużnych opłatanych jedwabiem guzików. Przody tych ubiorów krojono w całości, bez przecięcia w stanie, z połą skośnie zachodzącą na bok. Do jednolicie skrojonej środkowej części tyłu doszywano fałdy układane ze skosu. Rękawy czamar były długie, z wykładanym mankietem i rozcięciem zapinanym na guziczek, kołnierze zaś wysokie, wykładane, z ostrymi narożnikami”.

³⁴ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Pod redakcją S. Kozakiewicza. Wyd. 2. Warszawa 1969, s.v. *Czamara*. Dalej będziemy stosować skrót: ST.

Jak zauważa Aleksandra Krupianka, w poemacie Mickiewicza *czamara* pojawia się w obu formach (*czamara*, *czamarka*) i wiąże się z postacią Tadeusza Kościuszki jako „najbardziej typowy rekwizyt przywódcy kosynierów”³⁵. Sami bohaterowie utworu niedokładnie wiedzą czy pamiętają, jak wyglądała *czamara*, którą myłą z sukmaną i taratatką. Dla Krupianki fragment ks. IV, scena rozgrywająca się w karczmie Jankiela, kiedy to szlachta zgromadzona wokół częstującego tabaką ks. Robaka wspomina Napoleona i polskiego Naczelnika i spiera się o wygląd tych trzech ubiorów, stanowi podstawę do uznania wyrazów *czamara*, *sukmana* i *taratatka* za synonimy, choć sam Mickiewicz — jak pisze autorka — „dostrzegał różnicę między *czamarą*, *sukmaną* i *taratatką*”³⁶. Jak się wydaje, takie różnice były, choć podobieństwo, szczególnie sznurowe obszycia, powoduje, że łatwo te stroje pomylić³⁷. Niemniej *sukmanę* trzeba chyba uznać, idąc w tym np. za stwierdzeniami Magdaleny Bartkiewicz, za ubiór chłopów krakowskich, natomiast *taratatkę* — zgodnie z definicją specjalistycznego słownika — za ubiór codzienny uboższej szlachty w drugiej połowie XVIII wieku³⁸.

Krystyn Ostrowski, autor przekładu dokonanego jeszcze za życia Mickiewicza, mógłby być świadomy tych szczegółów, jednak przyjmowane przez niego rozwiązania skłaniają do innych wniosków: *czamarka* z portretu Kościuszki („Tu Kościuszko w *czamarce* krakowskiej [...]”, I 57) staje się „*cape brune de Krakovie*” (s. 129), opatrzoną przypisem od tłumacza informującym, że dwóch wodzów nosiło pod koniec XVIII w. strój ludowy, szarą *kapotę* (*capote grise*): Kościuszko i Napoleon. Obserwujemy tu pewną niekonsekwencję, a właściwie błędne utożsamienie *cape* i *capote*. *Cape* bowiem to „płaszcz z kapturem lub bez, szeroki, bez rękawów, noszony przez mężczyzn i kobiety (XVI, XVII w.)”³⁹, znany z filmów *płaszcz* i *szpady* (*cape et épée*), przypominający raczej naszą pelerynę. Natomiast *capote* to „w XVII i XVIII wieku rodzaj długiego płaszcza z kapturem noszonego przez wartowników w wojsku”⁴⁰, który stał się stopniowo elementem stroju żołnierskiego (w 1806 Napoleon wyposażył armię w beżowe *kapoty*, które bez większych zmian w kroju noszone są do dzisiaj). Określenie *de Krakovie*, jakim Ostrowski opatruje *cape*, odsyła francuskiego czytelnika do jakiegoś bliżej nie określonego okrycia noszonego w Krakowie czy regionie krakowskim. To wskazanie na regionalny charakter stroju uściślone zostaje, kiedy *sukmana* Kościuszki przywołana jest w sporze w karczmie Jankiela: Kościuszko ubrany jest „*en paysan krakovien*” (s. 222), czyli ‘jak krakowski chłop’. W ten sposób tłumacz zastępuje nazwę *sukmana*, będącą głównym przedmiotem sporu, *taratatką* i *czamarą* zaś pozostawione zostają w polskim brzmieniu:

³⁵ Krupianka, *Ze studiów nad słownictwem [...]*, s. 48.

³⁶ *Ibidem*, s. 49.

³⁷ Zob. zdjęcia *taratatki* i *czamar* zamieszczone w książce Bartkiewicz (*op. cit.*, s. 123).

³⁸ Bartkiewicz, *op. cit.*, s. 115. Zob. ST, s.v.: „Taratatka, męska kapota do kolan, z grubego sukna, wcięta w pasie, obszywana sznurkiem jedwabnym na szwach i brzegach; w 2 poł. XVIII w. noszona powszechnie w Polsce przez uboższą szlachtę jako ubiór codzienny”.

³⁹ *Grand Larousse Encyclopédique*, s.v. *Cape*. Dalej skrót: GL.

⁴⁰ J.-P. Néraudau, *Dictionnaire de l'histoire de l'art*. Paris 1983. Dalej skrót: ND.

- *Bah – interrompit Rymsza, n'ai-je pas vu dans ma jeunesse Kościusko, le chef de notre nation, un grand homme pourtant, habillé en paysan krakovien, c'est-à-dire en czamara?*
- *Comment! en czamara? répliqua Wilbik, c'était une tarataska.*
- *La czamara a des brandebourgs, l'autre n'en a pas.* [s. 222]

Natomiast tarataski pojawiające się w innych miejscach poematu: i ta z sennych wizji Klucznika (V 900), i te, które Major Płut kazał pozdierać z wziętej do niewoli soplicowskiej szlachty (IX 95), tłumaczone są jako *czamara* (s. 268 i 336), co skłania do podejrzenia, że dla Ostrowskiego nie istnieje różnica między tymi strojami (jest ono tym mocniejsze, że tłumacz nie podlegał przymusowi rymu i miary, bo przekładał prozą). Trzeba przy tym podkreślić, że tłumacz wprowadza zapożyczenia, ale nie daje przy nich żadnego wyjaśnienia, jakby ufając, że czytelnik sam znajdzie odpowiednie wiadomości albo po prostu zadowoli się egzotycznym wyrazem i świadomością, że w dalekiej Polsce noszone są specyficzne ubrania, które nie mają odpowiedników wśród strojów francuskich⁴¹.

Zaufanie do czytelnika znika jednak, kiedy przychodzi do tłumaczenia nazw elementów właściwego narodowego stroju polskiego, na który składają się żupan, kontusz, pas i nakrycie głowy. Przypomnijmy tu, dla uniknięcia wątpliwości w dalszym ciągu analiz, określenia tych ubiorów. Żupan:

meński ubiór, wywodzący się z chłopskiej sukmany [...]; żupan sięgał powyżej kostek, miał wąskie długie rękawy, niski stojący kołnierz spięty niekiedy ozdobną broszą lub guzem, w pasie przy biodrach silnie ku tyłowi sfaldowany, z przodu zapinany na gęsto rozmieszczone haftki, guzy lub pętle [...] od XVI wieku wraz z kontuszem stał się strojem narodowym, noszonym przez szlachtę⁴².

Wkładany na żupan kontusz –

rodzaj długiej, poniżej kolan, sukni, rozciętej z przodu, zapinanej na haftki lub wielkie guzy, (górna część z reguły rozpięta, odsłaniała żupan); kołnierz był niski, stojący i nie zapięty; cechą charakterystyczną kontusza były: rękawy rozcięte, luźno zwisające lub zarzucane na plecy, tworzące tzw. wyloty⁴³.

Nakryciem głowy wkładanym najchętniej do stroju polskiego była czapka z futrzanymi opuszkami⁴⁴, pod koniec XVIII w. noszona była konfederatka:

czapka bez daszka z kwadratowym denkiem, z sukna karmazynowego lub granatowego, oblamowana czarnym, siwym lub kasztanowym barankiem, zwykle ozdabiana czaplím piórem⁴⁵.

⁴¹ Zob. w *Panu Tadeuszu*: „Major, ku większej ich męce, / Kazał pierwej pozdierać z głów konfederatki, / Z pleców płaszcze, kontusze, nawet tarataski, / Nawet żupany” (IX 93–96). – „*Pour mieux les molester, le major leur fait ôter leurs bonnets, leurs manteaux, leurs vestes, leurs czamaras, leurs surtouts*” (s. 336).

⁴² ST. Zob. też Bartkiewicz, *op. cit.* – Z. Głogier, *Encyklopedia staropolska*. Warszawa 1985 (przedruk fotooffsetowy wyd. z 1900–1903), s.v. *Żupan* i *Kontusz*.

⁴³ ST, s.v.

⁴⁴ Zob. Bartkiewicz, *op. cit.*, s. 113.

⁴⁵ ST, s.v. Podobny opis znajdujemy również u Głogera (*op. cit.*, s.v. *Konfederatka*), bogatszy o takie szczegóły, jak srebrna, a czasem i złota, ozdabiana kamieniami osada, w której mocowano czaple pióra. Czytamy również, że „kształt takich czapek znany był od dawna, ale przyjęty powszechnie przez konfederatów barskich w latach 1768–1771 wziął od nich nazwę”. Natomiast J. Kitowicz (*Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Warszawa 1985, s. 252) tak opisuje konfederatki noszone za Augusta III: „były to czapki właśnie takiego kroju, w jakich malują papieżów, co je zowią piuskami”. Przypomnijmy, że piuska to „mała, zszyta z czterech części czapeczka przykrywająca tonsurę, noszona przez rzymskokatolickich duchownych pod biret

Konfederatki pojawiają się i w *Panu Tadeuszu*, a najpiękniejsza z nich wydaje się ta, która stanowi część munduru województwa, włożonego przez Podkomorzego, kiedy został marszałkiem konfederacji, zawiązanej na wieść o wkroczeniu na Litwę wojsk napoleońskich.

W tłumaczeniu Ostrowskiego żupan staje się *justaucorps*; po polsku ubiór ten zwany był również *szustokorem* lub *szostokorem*; słowo to oznacza „długi, sięgający do kolan kaftan męski; bez kołnierza, wcięty w pasie, z szerokimi mankietami i dużymi naszywanymi kieszeniami, bogato szamerowany, modny we Francji w 2 poł. XVII wieku”⁴⁶. Ubiór ten nie ma wiele wspólnego z żupanem, podobnie jak i inny, *surtout*, obszerne odzienie wierzchnie, wkładane na inne ubrania⁴⁷, którego nazwy używa Ostrowski tylko raz jako odpowiednika określenia polskiego.

Do adaptacji ucieka się tłumacz również w przypadku *kontusza*, który najczęściej zostaje oddany jako *surtout* (7 razy), rzadziej *habit* („długi kaftan męski, z rękawami, bogato szamerowany, zwykle nie zapinany, noszony na kamizeli; modny we Francji w 2 poł. XVIII w.; wcześniej znany pod nazwą *justaucorps*”⁴⁸), a czasem jako *justaucorps* lub *veste*, o której GL mówi, że jest to ubranie okrywające tułów aż do bioder. *Veste* pojawia się w stroju męskim w tym samym czasie co *justaucorps*, a więc około r. 1670; jest to długi, prosty płaszcz, z rękawami, kieszeniami, bez pasa, początkowo zapinany od dołu do góry, później częściowo otwarty, żeby odsłaniać koronkowy żabot. W czasach Ludwika XV *veste* staje się krótsza, nie ma już rękawów i coraz bardziej upodobnia się do *gilet* (kamizeli)⁴⁹.

W tłumaczeniu wyrazu *kontusz* nie widać jakiejś reguły, a tym bardziej konsekwencji, przeciwnie, wydaje się, że rządzi tu przypadek; unaoecznia to fragment dotyczący grzybobrania, na które soplicowscy goście wybrali się

i kapelusza, a stale przez biskupów i wyższych duchownych” (ST, s.v. *Piuska*). Niewiele widać podobieństwa do nakrycia głowy opisanego tu jako konfederatka, a także do tego, co można poznać z ikonografii. Pomyłka Kitowicza? Pewnie tak, choć strofa C. Norwida (*Na zapytanie: Czemu w konfederacie? Odpowiedź*, w. 9–12); mająca oddać symboliczną rolę konfederatki: „Amarantową włożyłem na skronie / Konfederatkę, / Bo jest to czapka, którą Piast w koronie / Miał za podkładkę” — pogłębia wątpliwości.

⁴⁶ ST. Zob. też M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*. Wrocław 1968, s. 457, 578 n. — C. G. Toudouze, *Le Costume français*. Paris 1945, s. 118–119. Tu oprócz szczegółowego opisu *justaucorps* znajdujemy jego historię: pojawił się ok. r. 1670, uszyty dla Ludwika XIV przez nadwornego krawca, Baraillona; król znalazł natychmiast kilku naśladowców wśród panów z najwyższych sfer, którzy spotkali się z kpinami przekupek z paryskich Hal. Echo tego wydarzenia pojawia się nawet w *Mieszczanin szlachcicem*, krytycy nowego stroju milkną jednak, szczególnie po wydaniu przez króla edyktu pozwalającego jedynie nielicznym uprawnionym nosić *justaucorps*, niebieski z czerwoną podszewką oraz złotymi i srebrnymi haftami (tzw. *justaucorps à brevet*). Za panowania Ludwika XV, w pierwszej połowie w. XVIII, *justaucorps* upraszcza się i przekształca stopniowo w *habit*.

⁴⁷ ND, s.v. Zob. też *Trésor de la langue française*. Dalej skrót: TL.

⁴⁸ ST. Zob. też Gutkowska-Rychlewska, *op. cit.*, s. 605 n. Autorka podaje jako tłumaczeniowy odpowiednik *habit* wyraz *suknia* (s. 867), choć wydaje się, iż za taki można by również uznać wyraz *frak*, także pojawiający się w *Panu Tadeuszu*, np. jako określenie stroju francuskiego, w jaki Telimena „przebrała” Rejenta (XII 407, 415, 417), używany w literaturze polskiej niemal od połowy XVIII w. jako symbol „cudzoziemczyzny” przeciwstawianej polskim wartościom narodowym. Zob. Raszewski, *op. cit.* — Trzeba również zauważyć, że wyraz *habit* może mieć ponadto znaczenie ‘ubranie, strój, odzienie’ (TL).

⁴⁹ Zob. też Toudouze, *op. cit.*, s. 118.

w kontuszach przykrytych opończami (III 253). U Ostrowskiego opończe stają się *surtouts en toile*, kontusze zaś — *habits* (s. 193). Gdyby iść za takim rozróżnieniem, okaże się, że w Soplicowie i okolicach częściej noszono opończe niż kontusze i nawet Podkomorzy występujący we wspaniałym mundurze województwa ma na sobie opończę z „*gros-de-Tours*”⁵⁰ (s. 392).

Jak wspomniano, charakterystycznym elementem kontusza są jego rękawy, zwane wylotami:

wydłużone rękawy kontusza, rozcięte od ramienia aż poniżej łokcia, dalej zawsze zeszyte i zwężone ku dołowi; po odrzuceniu na plecy powinny się rozłożyć tylko na ramionach, ukazując podszewkę innej barwy; poniżej łopatek nad związanym pasem powinny zwisać już tylko zeszyte części rękawów⁵¹.

Specyfika wylotów powodowała, że wiążą się z nimi pewne charakterystyczne gesty (zarzucanie, poprawianie...) i rodzaj etykiety szlacheckiej, o której wspomina Gloger. W *Panu Tadeuszu* gesty te wykonują najważniejsze postacie: Sędzia, który ociera wylotem kontusza łzę wzruszenia przy powitaniu z Tadeuszem (I 232–233) oraz poprawia wyloty przed wygłoszeniem mowy o grzeczności (I 338–340), a także Podkomorzy, który rusza do poloneza „z lekka zarzuciwszy wyloty kontusza” (XII 763).

W tłumaczeniu Ostrowskiego wyloty kontusza Sędziego stają się rękawami jego *habit* (nie jest więc jasne — sukni? fraka? ubrania?): rękawem wyciera ukradkiem łzę w oku po powitaniu Tadeusza, rękawy podciąga przed nalaniem sobie węgryzna i rozpoczęciem przemowy. Znika więc efekt charakterystycznego gestu polskiego szlachcica, pojawia się gest pojedynczej postaci, nie związany ze strojem, a wręcz nieco śmieszny. Z kolei Podkomorzy w wersji Ostrowskiego odrzuca *fausses manches de son surtout* (s. 430). Według GL *fausses manches* — dosł. ‘fałszywy rękaw’ — to „osobna sztuka odzieży, przypominająca prawdziwy rękaw, który nakłada się na rękaw, żeby go ozdobić lub chronić”⁵² — czyli coś w rodzaju zarękawka albo mufki. Po co Podkomorzemu na uczcie zarękawki? Jeden Ostrowski mógłby na to odpowiedzieć, czytelnik pozostaje z nie rozwiązana zagadką...

Wreszcie nakrycie głowy, konfederatka, obciążona w języku polskim konotacjami, o których już była mowa. Konotacje te w tłumaczeniu Ostrowskiego znikają, *konfederatka* oddawana jest przez słowo *bonnet*, które jest określeniem nakrycia głowy „miękkiego i bez ronda, z płótna, skóry, aksamitu, noszonego od XII w. przez mężczyzn i kobiety. Mężczyźni nosili je w różnych formach aż do XVII wieku”⁵³. Trzeba tu uściślić, że najważniejsza w poemacie konfederatka Podkomorzego została szczegółowo opisana i ten opis odnajdujemy także w przekładzie Ostrowskiego.

Ostrowski nie przyjął jednolitej zasady postępowania w zakresie tłumaczenia na francuski nazw ubiorów. Stosuje zarówno egzotyzację — zachowanie nazw *taratarka* i *czamara* w oryginalnej pisowni, choć z francuskimi elemen-

⁵⁰ *Gros de Tours* to tkanina z ciężkiego jedwabiu, produkowana w Tours. W poemacie francuska nazwa występuje w zniekształconej postaci *gredyturowy*. Informacje podajemy za komentarzem Pigionia do w. 220 (ed. cit., s. 513).

⁵¹ Gutkowska-Rychlewska, *op. cit.*, s. 876.

⁵² Zob. też TL: *Fausse manche* to „oddzielny rękaw, który wkłada się na rękaw”.

⁵³ ND, s.v. *Bonnet*.

tami morfologicznymi (l. mn.: *czamaras*), jak i nie całkiem przemyślaną adaptację — tak dzieje się w przypadku żupana i kontusza. W wyniku takich decyzji ginie cały zespół czy system konotacji związanych z ubiorem, adaptacje zaś dokonane przez tłumacza powodują, że czytelnik może nagle ujrzeć Soplicowo zaludnione postaciami z *Trzech muszkieterów* czy też z rysunków Watteau... A to z kolei może skłonić go do pytania, dlaczego Telimena Rejenta „zmusza / Warunkiem intercyzy, wyrzec się kontusza” (XII 404–405), tłumaczonego jako *justaucorps* (s. 420), i dlaczego ten się „rad nierzad po francusku przebrał” (XII 406), skoro francuski *justaucorps* wcześniej nosił. Niezrozumiałe stają się w ten sposób kwestie stroju jako elementu polskości, różnienie Polaków wiernych tradycyjnym obyczajom (mieszkańcy Soplicowa) i „fircyków” (Hrabia, Podczaszyć), mające charakter znaczącej opozycji⁵⁴.

Następny przykład *Pana Tadeusza* skłania do rozważenia — oprócz spraw sygnalizowanych już — także i tej, w jakim stopniu jego autor, Konstanty Przeczdzicki, wzorował się na rozwiązaniach przyjętych przez poprzednika. Problem *sukmany*, *czamary* i *taratatki* rozwiązuje Przeczdzicki trojako: Kościuszkę na obrazie wiszącym w Soplicowie (I 57–60) ma na sobie „*un simple uniforme*” (s. 34), czyli ‘prosty mundur’; tłumacz zdaje się zatem iść za wskazówką umieszczoną przez Ostrowskiego w przypisie, według której Kościuszkę — podobnie jak Napoleon — ubierał się jak prosty żołnierz. Odchodzi jednak w ten sposób od tradycji przedstawiającej Naczelnika w stroju chłopskim; o tym ubiorze jest jednak mowa później, w scenie w karczmie Jankiela (IV 403–408), kiedy to Robak częstował tabaką z tabakierki z portretem Napoleona.

Bah! interrompit Skoluba, n'ai-je pas vu dans ma jeunesse Kościuszkę, le chef de notre nation, un grand homme pourtant, habillé en paysan cracovien, en czamare ornée de brandebourgs? [s. 187]

‘Ba — przerwał Skoluba — czyż nie widziałem za młodu Kościuszki, naczelnika naszego narodu, wielkiego człowieka, a ubranego jak krakowski chłop, w czamarę ozdobioną potrzebami?’

W cytowanym fragmencie widać, że — podobnie jak Ostrowski — zastosował Przeczdzicki omówienie, żeby oddać *krakowską sukmanę*; *czamarę* jednak zostawia w formie niemal oryginalnej, zachowując pisownię, zmieniając końcówkę na francuską. Jak poprzednik wybiera więc egzotyzację, którą jednak łagodzi elementem opisu, dostarczając czytelnikowi podstawowej wiedzy, która ułatwi mu wyobrażenie sobie stroju, o którym mowa. Nie pojawia się jednak w tym fragmencie *taratanka* — czyli przedmiot sporu, podobnie jak znikają w przekładzie *taratatki* zdarte z soplicowskiej szlachty przez żołnierzy majora Płuta (IX 94–96); ich brak tłumaczyć można dostosowywaniem wypowiedzi do przyjętego wzorca wersyfikacyjnego: *taratanka* lub jakiś jej odpowiednik już się w nim nie mieści. Ciekawe rozwiązanie znalazł natomiast Przeczdzicki dla oddania w przekładzie *taratatki* ze snu Gerwazego (V 900). Tłumaczy ją bowiem jako *pelisse*, którą tak opisuje GL:

⁵⁴ Trzeba też zauważyć, że Ostrowski rezygnuje z przekładania *Objaśnienia* poety: „Moda przebijania się w suknie francuskie grasowała na prowincjach od roku 1800 do 1812. Najwięcej młodzieży przebiegało się przed ożenieniem na żądanie narzeczonych”.

pozostałość płaszcza kawalerzystów węgierskich, którzy pod koniec XVIII wieku przeszli na służbę Francji. Pelisa huzarów była rodzajem szerokiej kurtki, sięgającej do pasa i obszytej ozdobnymi sznurami i galonami. Przy odświętnych okazjach noszono ją narzuconą na ramiona, bez wkładania rękawów, związaną u szyi rodzajem plecionego sznura. Oficerowie wszystkich wojsk nosili aż do 1914 r. model dłuższy, obszyty czarnymi karakutami.

Taratatkę i *pelisse* łączy więc na pewno szamerowanie, stanowiące znów podstawowy element, na którym czytelnik może budować obraz stroju Kluczніка pędzącego do walki⁵⁵.

Troską o zachowanie lokalnego kolorytu kieruje się też Przezdziecki, kiedy tłumaczy nazwy elementów stroju polskiego. *Kontusz* to dla niego najczęściej *habit*, który tu należy rozumieć jako ‘ubranie’, a nie jako ‘frak’; towarzyszą mu określenia takie, jak *polonais*, lub dokładniejsze – VI 92–93: *habit de parade avec manches flottantes* ‘strój odświętny z powiewającymi rękawami’ (s. 276); VI 390: *habits convenables, / De coupe polonaise et flottant sur les bras* ‘suknie odpowiednie, / Polskiego kroju i powiewające na ramionach’, ‘od ramion?’ (s. 294). W ten sposób, dzięki elementom opisu, czytelnik – choć nie do końca wie, jak kontusz wyglądał, ani też nie poznaje polskiej nazwy tego ubioru – może mieć pewną świadomość istnienia typowego stroju polskiego, którego charakterystyczną cechą stanowią powiewające rękawy. Tłumacz nie zachowuje się jednak w pełni konsekwentnie, bo już wyloty kontusza są raz *revers de sa manche* ‘zawiniętymi brzegami rękawa’ (s. 4), którym Sędzia ociera łzę przywitalnego wzruszenia, innym razem *manches pendantes de son habit polonais* ‘zwisającymi rękawami polskiej sukni’ (s. 47), które ten sam bohater odrzuca do tyłu (jak?) przed nalaniem węgryzna i wygłoszeniem mowy o grzeczności (I 338–340), i wreszcie – zupełnie dziwno – odrzucanymi do tyłu rękawami obszernego odzienia (*en jetant / Les manches en arrière de son habit flottant*, s. 305). Zastanawiają też inne sposoby tłumaczenia kontusza: granatowy kontusz Woźnego (I 889) staje się *pardessus gros bleu* ‘niebieskim płaszczem’ (s. 69), pozbawionym uroczystego charakteru, jaki miał strój Woźnego trybunału. Podkomorzy w mundurze województwa ma na sobie znowu *surtout en de gros-de-Tours*, zapewne przejęty od Ostrowskiego; wreszcie zdumienie budzi *tunique* ‘tunika’ (s. 293) Protazego, z której zanadto wydobywa „Panegiryk ogromny w półtrzecia arkusza” (XII 589).

Żupan i *konfederatka* pojawiają się w wersji Przezdzieckiego konsekwentnie jako *justaucorps* i *bonnet*, podobnie *pas kontuszowy* tłumaczony jest jako *ceinture*, czasem z przydawką *de soie* ‘jedwabny’, żeby dorzucić kolejny szczegół do obrazu stroju szlachty.

Stwierdzić zatem można, że mimo potknięć, wywołujących niekiedy humorystyczne efekty, Przezdziecki stara się w tłumaczeniu nazw strojów utrzymać konsekwencję i w stosowaniu peryfraz szuka swego rodzaju złotego środka między egzotyzacją a naturalizacją. Czytelnik jego przekładu ma świadomość, że stroje mieszkańców Soplicowa różniły się od ubiorów współczesnych im

⁵⁵ Znaczenie podane przez GL nie jest jednak jedynym znaczeniem słowa *pelisse*, prócz tego, jako pierwsze, TL podaje następujące: „odzienie wierzchnie, męskie lub kobiece, długie lub krótkie, z rękawami lub bez, obszyte albo podbite futrem lub z niego uszyte. To u d o u z e (op. cit.) opisuje *pelisse* noszoną już w czasach Karola Wielkiego (s. 30), a także *pelisę* żołnierzy Ludwika XV (s. 132). Którą zatem z tych *pelisses* noszono w Soplicowie Przezdzieckiego?

Francuzów, otrzymuje też podstawowe informacje, które pozwalają na odтворzenie przybliżonego wyglądu.

Przypomnijmy, że dwóch pierwszych przekładów *Pana Tadeusza* dokonali polscy emigranci, dla których język przekładu był dopiero drugim językiem, co może tłumaczyć przeróżnej natury niedoskonałości ich francuszczyzny, widoczne nie tylko w omawianym tu zakresie. Autorem trzeciego przekładu był Wacław Gąsztowtt, „*Le plus Polonais des Français, le plus Français des Polonais*” ‘Najbardziej polski wśród Francuzów, najbardziej francuski wśród Polaków’ – jak brzmiało motto specjalnego numeru „Bulletin Polonais” (1920, nr 381), poświęconego wspomnieniom pośmiertnym i ocenie dokonań tego syna polskiego emigranta i Francuzki, który za cel życia postawił sobie ułatwienie Francuzom poznania – poprzez literaturę – Polski, ale przede wszystkim „zatrzymanie przy polskości synów i wnuków emigrantów”⁵⁶. Do celu tego dążył jako pedagog w polskiej szkole i jako działacz w organizacjach emigranckich; najważniejszym jednak duktem do niego prowadzącym była praca tłumacza⁵⁷.

„Przybliżyć Polskę Francji” – ten cel determinuje translatorskie decyzje Gąsztowtta, nawet (a może przede wszystkim?) w tak szczegółowych kwestiach, jak traktowanie w przekładzie nazw ubiorów. Czytelnik jego przekładu musi wiedzieć – i być może uświadomi sobie to właśnie dzięki temu tłumaczeniu, które trzyma w ręku – że w Polsce było inaczej i tę inność powinien zobaczyć, a nawet, być może, zrozumieć. Nie dziwią więc w wersji *Pana Tadeusza* pióra Gąsztowtta bardzo liczne zapożyczenia leksykalne, do których ucieka się też na ogół dla oddania nazw strojów.

I tak *kontusz* konsekwentnie, w znakomitej większości przypadków, tłumaczony jest za pomocą zapożyczenia *kontusz*. Po raz pierwszy pojawia się ono, kiedy w I księdze Tadeusz ogląda portrety narodowych bohaterów wiszące w Soplicowie, a mowa m.in. o Rejtanie:

[...] Dalej w polskiej szacie
Siedzi Rejtan żałośny po wolności stracie. [I 61–62]

*Plus loin, Reytan au visage attristé,
En kontusz polonais, pleurant la liberté: [s. 2]*

Tłumacz, w dbałości o realia, opatruje ten dwuwiersz dwoma przypisami: w pierwszym informuje, kim był Rejtan, w drugim objaśnia, że *kontusz* – pojawiający się tu jako odpowiednik „polskiej szaty” – to „*Vêtement de dessus du gentilhomme polonais*” ‘ubranie wierzchnie polskiego szlachcica’.

Wyposażony w tę elementarną wiedzę czytelnik będzie musiał radzić sobie z wszystkimi napotkanymi dalej w tekście *kontuszami*; Gąsztowtt opuszcza go tylko kilka razy (trzy), wtedy gdy mowa o pasach *kontuszowych* służących do wyciągania z piwnic beczek z trunkami – miodem, piwem i wódką (w tekście francuskim mówi się tylko o *ceintures* ‘pasach’), a także gdy chodzi o wyloty

⁵⁶ Zob. D. Świerczyńska, *S[yn] E[migranta]*, czyli Wacław Gąsztowtt jako tłumacz i popularyzator literatury polskiej we Francji. „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 2.

⁵⁷ Szczegółowo na ten temat pisze Świerczyńska (*op. cit.*); tu przypomnijmy tylko, że spod pióra Gąsztowtta wyszły m.in. przekłady wszystkich dzieł Słowackiego, *Trenów* Kochanowskiego, *Konrada Wallenroda*, dwóch nowel Sienkiewicza.

kontusza. Z tymi tłumacz ma problem, który strategicznie omija, z pewną szkodą dla przekazywanych znaczeń: jego Sędzia np. nie ociera powitalnej łzy wzruszenia wylotem kontusza, ale — pomarszczoną ręką.

Widać było z łez, które wylotem kontusza
Otarł prędko, jak kochał pana Tadeusza. [I 232–233]

*Une larme que vite avec sa main ridée
Il essuie, a fait voir comme il aime Thadée.* [s. 6]

‘Łza, którą szybko pomarszczoną ręką / Wyciera, pokazała, jak kocha Tadeusza’

Kiedy ma wygłosić swą mowę o grzeczności, w wersji Gasztowtta wcale nie myśli o garderobie:

Sędzia, z boku rzuciwszy wzrok na Tadeusza
I poprawiwszy nieco wylotów kontusza,
Nalał węgryzna i rzekł [...] [I 338–340]

*Le Juge, avec des yeux sévères,
Regarda son neveu; puis, remplissant les verres
De vin hongrois, il dit [...] [s. 9]*

‘Sędzia surowymi oczyma spojrzał na bratanka, potem, napełniając kieliszki węgierskim winem, rzekł [...]’

Wyloty pojawiają się wreszcie, gdy Podkomorzy rusza do poloneza (XII 763), ale obraz, jaki tworzy wers: „*Il rejette les bras de son kontusz pendant*” ‘odrzuca rękawy swojego kontusza zwisające’ (s. 248), nie ma chyba wiele wspólnego z charakterystycznym gestem polskiego szlachcica, bo przywodzi raczej na myśl jakieś wiszące (może i przydługie?) rękawy, które w tańcu mogą przeszkadzać; pozostaje jednak nie całkiem jasny gest odrzucania.

Noszony pod kontuszem żupan również zachowuje w omawianym tłumaczeniu swą polską nazwę (jednak w tym wypadku tłumacz nie pamiętał już o możliwych kłopotach czytelnika i nie dał żadnego objaśnienia), poza jednym wyjątkiem, gdy mowa o Woźnym wspominającym dawne lata swej trybunalskiej świetności; jego ówczesny biały żupan (I 886) zamienia się we francuskiej wersji w *veste blanche* (s. 22). Mniej konsekwentny jest Gasztowtt, gdy chodzi o *konfederatkę*, za każdym pojawieniem się tłumaczoną na inny sposób; po raz pierwszy to nakrycie głowy spotykamy w bitewnej wizji Gerwazego:

[...] rozpięta na wiatr szumi taratkatka,
Z lewego ucha spadła w tył konfederatka, [V 900–901]

W wersji Gasztowtta konfederatka staje się *casquette* ‘czapkę z daszkiem’ (s. 11), co tłumaczyć zapewne trzeba uległością wobec wymagań aleksandrynu i rymu, którym jest *jacquette*, stanowiąca tu odpowiednik taratkatki. Konfederatki zdarte z głów soplicowskiej szlachty przez Rosjan pozostały w tym tłumaczeniu *konfederatkami* (s. 170), z przypisem objaśniającym, że chodzi tu o „*calotte carrée polonaise*” ‘polską myckę kwadratową’. Wreszcie wspaniała konfederatka Podkomorzego staje się — zapewne znów z powodów metrycznych — „*blanche tchapka*” ‘białą czapkę’ (s. 216); zapożyczenie *tchapka* ma tu być zapewne egzotyzującą rekompensatą⁵⁸.

⁵⁸ W słownikach języka francuskiego (TL. — *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. Le Robert, 1982), a także w GL znaleźć można hasło *chap[s]ka*, wyraz notowany od r. 1831, z definicją: „wojskowe nakrycie głowy, zapożyczone od Polaków, noszone we Francji przez

Czamara i taratarka — przedmiot sporu w karczmie Jankiela (IV 403 — 408) — zachowują polskie brzmienie (przy czym trzeba zaznaczyć, że tłumacz nie daje żadnych informacji w przypisach):

*Bah! s'écria Rymsza, jadis étant enfant
J'ai vu Kościuszko célèbre et triomphant.
Ce grand homme portait l'habit de Cracovie,
La czamarka.* — „*Comment, la czamarka*”, *s'écrie*
Alors Wilbik, „son nom c'est la taratarka...”
— *Elle est sans brandebourgs; c'est bien la czamarka.*
Appuya Mickiewicz. [...] [s. 76]

Czamarka Kościuszki znika z portretu oglądanego przez Tadeusza, bohater narodowy ubrany jest — według Gasztowtta — „*comme un faucheur*” ‘jak kosiarz’ (s. 2), co zapewne ma kojarzyć się ze strojem chłopskim (strojem kosynierów!) noszonym przez Naczelnika po bitwie pod Racławicami, ale do tego potrzebne są dodatkowe wiadomości, których tłumacz nie podaje. Sukmana Kościuszki (IV 403) staje się natomiast zwykłym *habit de Cracovie* ‘strój krakowski’ (s. 76). Słowo *taratarka* zaś, poza tym, że pozostaje w postaci oryginalnej (scena w karczmie, patrz wyżej, oraz w opisie wziętej w niewolę szlachty soplicowskiej — odpowiednio s. 76 i 17 — tu z przypisem: „*Redingote à brandebourgs*” ‘Redingot z szamerowaniami’), tłumaczone jest przez *jacquette*, tworząc rymową parę z *casquette*. *Jacquette* może oznaczać dwa rodzaje ubiorów: albo średniowieczny strój męski, długi do kolan i ściśnięty w talii paskiem, albo dopasowany w pasie rodzaj marynarki, z długimi, zaokrąglonymi połami z przodu (co go odróżnia od redingota), współcześnie noszony przy uroczystych okazjach (TF)⁵⁹. Poza tymi potknięciami widać w tłumaczeniu Gasztowtta zrozumienie roli, jaką strój odgrywa w poemacie Mickiewicza, i dbałość o oddanie jej w przekładzie.

Następne przekłady *Pana Tadeusza* dokonywane były już przez Francuzów, oddzielonych od świata Mickiewiczowskiej epopei podwójną barierą — kultury narodowej i czasu, jako że najwcześniejszy z nich, pióra Paula Cazina, pochodzi z 1934 roku. Jego autor — korzystający może z przetartego przez Gasztowtta szlaku — wydaje się zwolennikiem egzotyzacji. Obok bowiem nie-licznych zabiegów neutralizujących lub naturalizujących (czamarka Kościuszki na portrecie tłumaczona jako *houpelande cracovienne* ‘krakowska suknia’, ‘opończa’, s. 3⁶⁰, *żupan* tłumaczony dwukrotnie jako *justaucorps*, Kościuszko w sukmanie — jako *vêtu comme un paysan de Cracovie* ‘ubrany jak krakowski chłop’, s. 120) pojawiają się bardzo odważne „chwyt” egzotyzujące. Tak więc *czamara* oddana jest po adaptacji pisowni jako *tchamara* (s. 120, 121);

lansjerów za I i II Cesarstwa” (TL). Sposób zapisywania przez Gasztowtta tego wyrazu (*tchapka*) wprowadza pewną wątpliwość: może nie znał on jeszcze zapożyczenia funkcjonującego już we francuszczyźnie i proponował — na potrzeby przekładu — swoje własne, o podobnym statusie jak *kontusz* i *żupan*? A może raczej znał je, ale już z ustalonym znaczeniem, a przecież czapka ułańska i konfederatka to nie to samo...

⁵⁹ Bardziej dokładny opis obu ‘żakietów’ podaje ST, gdzie czytamy również, że żakiet w drugim znaczeniu pojawił się w modzie męskiej w drugiej połowie XIX wieku. Chyba jednak nie o ten żakiet chodziło Gasztowttowi, bo byłby to prawdziwy anachronizm.

⁶⁰ *Houpelande (houppelände)*: ‘okrycie ściśnięte w talii pasem, opadające do stóp w rurkowanych fałdach, z szerokimi rękawami, noszone w drugiej połowie XIV w. i początku XV w. przez kobiety i mężczyzn’ (ND). Zob. też GL: „pod koniec XVIII w. *houppelände* staje się rodzajem szerokiego płaszcza”.

taratarka — we wszystkich kontekstach i sytuacjach zachowuje polską formę. *Kontusz* tłumaczony jest jako „*kontouch*” (w cudzysłowie), a więc znów za pomocą zapożyczenia, z niewielką tylko zmianą pisowni. W trzech zaledwie przypadkach znajdujemy inny jego odpowiednik: Woźny w trybunale ma na sobie *robe bleu-turquin* ‘suknię ciemnoniebieską’ (s. 35), Podkomorzy — jak u Ostrowskiego i Przeddzieckiego — nosi *surtout de gros-de-Tours* (s. 335), a zbierający grzyby włożyli opończe na *habits* (s. 84), użyte raczej w znaczeniu ‘ubrania’, a nie ‘fraki’. Także *żupan* pojawia się dwa razy jako *joupan*, a *konfederatka* raz jako *konfederatka*, raz jako *coiffure* ‘nakrycie głowy’, raz wreszcie — jako *toque blanche*, element uroczystego stroju Podkomorzego.

Wylot kontusza wydaje się stanowić pewien problem także i dla Cazina, ale radzi on sobie z nim całkiem dobrze: Sędzia ociera łzę (I 232) używając *revers flottant de sa manche* ‘powiewającego rewersu rękawa’ (s. 10); jednak przed wygłoszeniem mowy o grzeczności (I 338–340) poprawia *ses manches flottantes* ‘swe powiewające rękawy’ (s. 14); również ruszający do poloneza Podkomorzy „*rejette légèrement en arrière les manches flottantes de son kontouch*” ‘odrzuca lekko do tyłu powiewające rękawy kontusza’ (s. 383); w obu przypadkach widać, że tłumacz wie, o jakie to specyficzne rękawy chodzi, i próbuje omówieniem oddać ten fragment „garderobianej” rzeczywistości.

Paul Cazin może być zatem uznany za tłumacza wiernego polskim realiom, śmiałego w swych decyzjach polegających na zapożyczaniu. Trzeba też zaznaczyć, że stawia swemu czytelnikowi duże wymagania i bynajmniej nie stara się ułatwić mu lektury: nie opatruje zapożyczeń żadnymi objaśnieniami. Albo więc wysoko szacuje jego ogólnokulturowe kompetencje, albo spodziewa się, że czytelnik — wiedziony ciekawością — sam poszuka odpowiednich wiadomości, które pozwolą mu w pełni „zobaczyć” polskiego szlachcica.

Niemal 60 lat po ukazaniu się *Pana Tadeusza* w tłumaczeniu Cazina prawie jednocześnie wydane zostały dwa nowe przekłady polskiej epopei. W obu przypadkach druk ukończony został we wrześniu 1992. Można więc założyć, że przekłady powstawały niezależnie od siebie i wobec tego każdy z nich zajmuje równoważne miejsce wobec tradycji, czyli istniejącej już serii przekładów.

Bourgeois Legras
1992

Cazin
1934

Gasztowtt
1899

Przeddziecki
1876–1877

Ostrowski
1845

Takie usytuowanie skłania siłą rzeczy do porównywania każdego z nich z „konkurencją”, a nie tylko z poprzednimi tłumaczeniami. A porównanie pokazuje, że współcześni tłumacze poszli w swych wyborach odmiennymi szlakami.

Decyzje dotyczące przekładania nazw strojów pokazują, że Robert Bourgeois jest zwolennikiem naturalizacji. Nie podkreśla odmienności polskiego

stroju, nie stosuje zapożyczeń, wraca natomiast na bezpieczny pozornie grunt adaptacji, przy czym zasób francuskich elementów, do których upodobniają się polskie realia, jest bogatszy niż w wersji Ostrowskiego czy Przeddzieckiego.

Tak więc Kościuszko w krakowskiej czamarce, wyobrażony na portrecie wiszącym w Soplicowie, ubrany jest w *simarre cracovienne* (s. 13). Według Néraudau:

[*simarre* to] inna forma starego słowa *chamarre*, która pojawiła się w XVII w. pod wpływem włoskiego *zimarra*, i oznacza albo suknię zwierzchnią, naśladującą hiszpańską *ropa*, odpowiadającą francuskiej *marlotte*⁶¹, albo suknię o długich rękawach noszoną przez weneckich senatorów. We Francji od XVII w. *simarre* to nazwa domowej sutanny, noszonej przez ludzi Kościoła, albo, przez analogię, suknia urzędników i profesorów uniwersyteckich.

Niewiele z tego wynika na temat wyglądu *simarre*; czytelnik tłumaczenia Bourgeois może wyobrazić sobie, że w okolicach Krakowa nosi się jakieś typowe dla regionu ubranie i nie zastanawiać się już nad jego szczegółami⁶², chyba że dociekliwość skłoni go do sięgnięcia po jakieś kompendium dotyczące strojów, które jasno wskaże mu, że droga adaptacji, jaką w tym wypadku podążył tłumacz, jest dość ryzykowna.

Jako *simarre* tłumaczona jest również *czamara* pojawiająca się podczas sporu w karczmie Jankiela, przy czym w wersji Bourgeois zgromadzeni dyskutują już nie o trzech okryciach (sukmanie, czamarce i taratatce), ale o czterech:

*Bah! j'ai vu dans mon jeune âge,
Moi, notre Kościuszko, grand homme, celui-là!
Chef de notre nation, en casaque de drap
De coupe cracovienne, autrement dit: simarre.
— „Vous confondez, Monsieur, soubreveste et chamarre”,
Lui rétorque Wilbik; Mickiewicz à son tour
Lance: „La soubreveste, elle, a des brandebourgs,
La chamarre est unie!” [...] [w. 492–499]*

Krakowska sukmana Kościuszki staje się tu „*casaque de drap / De coupe cracovienne*”, czyli krakowskiego kroju sukiennym „luźnym, obszernym płaszczem męskim, z jednego rodzaju tkaniny, często z aksamitu, o szerokich rękawach rozciętych i zwisających albo zamkniętych i zapinanych na guziki, do XVII wieku wkładanym na zbroję; noszonym jeszcze przez żandarmów i strażników” (GL)⁶³. Wybór nie jest chyba najszcześniejszy z powodu i anachronizmu, i odmienności konotacji: *casaque* nie może kojarzyć się ze strojem chłopskim, mimo że Bourgeois opatruje ten fragment jedynym odnoszącym się do ubiorów przypisem, w którym informuje, że po bitwie pod Racławicami, wygranej w dużej mierze dzięki chłopom, strój ten stał się symbolem (s. 452); wydaje się, że sytuacji nie rozwiązuje wzmianka o krakowskim kroju owego płaszcza. Można było poszukać lepszego rozwiązania, tym

⁶¹ *Marlotte*: płaszcz kobiecy noszony na sukni dłuższej niż on, otwarty z przodu, zapinany przy kołnierzu w kształcie kryzy, rękawy krótkie i bufiaste (ND).

⁶² Podobnie jak polski czytelnik, który także niezbyt dobrze rozróżnia czamarę, taratatkę i sukmanę.

⁶³ Zob. również opis *casaque* noszonej w czasach Rabelais'go, przedstawiony przez Toudouze'a (*op. cit.*, s. 88).

bardziej że *casaque* ma być tu synonimem *simarre*, a treści tych wyrazów sobie nie odpowiadają. W następnym wersie *czamara* (*simarre*) zostaje już zastąpiona przez *soubreveste*, czyli długą kurtkę bez rękawów, noszoną przez muszkietierów⁶⁴, a przeciwstawiana jej *taratanka* — *chamarre*. Według Néraudau, słowo to, pochodzące od hiszpańskiego *zamarra* ‘*vetement de peau*, ubranie ze skóry’, pojawiło się w języku francuskim w XV w. na oznaczenie rodzaju obszernego płaszcza noszonego przez kobiety i mężczyzn, otwartego na całej długości, zmarszczonego na ramionach i przy szyi, często podbitego futrem (stąd nazwa). Zwykle szyta z pionowych pasów materiału w układanych naprzemiennie kolorach (stąd określenie *chamarrée* odnoszące się do tak sporządzanych tkanin). *Chamarre* i *simarre* to dwa różne stroje, choć ich nazwy wywodzą się z tego samego źródła⁶⁵.

Taratanka pojawia się jeszcze w dwóch fragmentach poematu: w wizji Klucznika pędzącego do boju z Soplicami — tu tłumaczona jest jako *cape*, co wzmacnia poetycki efekt, bo szeroka peleryna czy kloszowy płaszczek mocniej szumiałyby na wietrze niż „rozpięta na wiatr taratanka” (V 900) — oraz w opisie pogrzebionej, wziętej przez Płuta do niewoli szlachty (IX 93–96). Fragment ten tłumaczony jest następująco:

[...] Pour leur plus grand martyre,
Le commandant ordonne en premier qu'on retire
Des têtes les bonnets, les pelisses des dos,
Redingotes aussi, casaques, paletots. [IX 109–112]

Gdyby przyjąć, że w obu wersjach językowych nazwy odzieży pojawiają się w tej samej kolejności, *taratanka* byłaby tu tłumaczona jako *casaque*, czyli otrzymywałaby trzecie określenie⁶⁶. *Kontusz* zaś byłby oddany przez *redingote*, a żupan — jako *paletot* (we wszystkich pozostałych kontekstach *żupan* tłumaczony jest — w zgodzie z tradycją przekładową — jako *justaucorps*).

Redingote to pochodząca od angielskiego *riding-coat* —

[nazwa] wierzchniego ubioru męskiego, używanego początkowo do konnej jazdy; rodzaju długiego poszerzonego od pasa w dół płaszcza, z przodu zapinanego na guziki, z tyłu rozciętego od dołu, z szerokimi połami, wysokimi mankietami, ozdobionymi guzikami, dwoma kołnierzami [...]; wprowadzony w 1 poł. XVIII w., uproszczony w 2 poł. XVIII w.; używany także przez kobiety; szczególnie popularny wśród mężczyzn w ciągu XIX w., zmieniał się zależnie od mody⁶⁷.

Niewiele tu podobieństwa do *kontusza*, który poza tym tłumaczy Bourgeois jako... *simarre* (7 razy), utożsamiając go w ten sposób z *czamarą*, oddaje go też przez *chamarre* i wreszcie — idąc zapewne za poprzednikami — jako *surtout en gros de Tours*, przy czym dodaje tu — jakby chcąc podkreślić świetność stroju Podkomorzego — niezbyt uzasadnione określenie *à franges* ‘z frędzlami’.

⁶⁴ Zob. *ibidem*, s. 124: „Królewscy muszkietierowie, którym niewygodnie było w błękitnej *casaque* z białym krzyżem, uzyskali to, że okrycie owo zostało zastąpione tuniką bez rękawów, noszoną pod *veste* — stąd nazwa *soubreveste* ‘pod-*veste*’ — której biały krzyż jest widoczny przez specjalne rozwarcie *justaucorps*”.

⁶⁵ Zob. też *ibidem*, s. 88: „*chamarre*, *veste*, długa i obszerna, z pasów jedwabiu lub aksamitu, przytrzymywanych galonami, skąd czasownik *chamarre*”.

⁶⁶ Można by też przyjąć, że wymagania metryczne anulują kolejność; nie jest wtedy wykluczone, że Bourgeois poszedł śladem Przezdzieckiego i taratankę oddał przez *pelisse*.

⁶⁷ ST. Zob. też GL.

W tym pomieszaniu nazw czytelnik z pewnym trudem, jeśli w ogóle, może wyobrazić sobie stroje bohaterów *Pana Tadeusza*.

Wyloty kontusza i charakterystyczne związane z nimi gesty typowe dla szlachty znikają w przekładzie Bourgeois. Sędzia ociera łzy wzruszenia po prostu rękawem, a kiedy ma zacząć mowę o grzeczności, układa szerokie wyłogi? klapy? mankiety? swojej *simarre* („*Le juge [...] arrange les revers larges de sa simarre*”, s. 22). Czytelnik może mieć kłopot ze zrozumieniem tego fragmentu, bo *revers* to słowo wieloznaczne, które w odniesieniu do części garderoby oznacza ogólnie taki jej fragment, który jest zagięty, zawinięty w ten sposób, żeby pokazać spodnią stronę tkaniny; mogą to więc być mankiety u rękawa czy spodni albo wyłogi, albo klapy kołnierza. Tak naprawdę więc nie bardzo wiadomo, co układał czy też poprawiał Sędzia, zanim nalał sobie węgryzna... W każdym razie na pewno nie pojawił się typowy gest poprawiania wylotów kontusza.

Całkiem niezrozumiałe wydaje się też zachowanie Podkomorzego, kiedy rusza do poloneza:

*Il est temps de danser enfin la polonaise.
Alors le président s'avance et, rejetant
Ses manches en arrière à peine, frissant
Ses moustaches, il tend une main à Sophie, [s. 414]*

Podkomorzy wysuwa się naprzód i ‘odrzucając swe rękawy leciutko do tyłu’ podaje rękę Zosi. Ponieważ nigdzie wcześniej nie było mowy o rękawach, można przypuszczać, że są to zwykłe rękawy, okrywające całą rękę. Jak wobec tego można je odrzucić do tyłu?

Konfederatka ma w omawianym przekładzie trzy znane już odpowiedniki: *coiffure*, *bonnets* i *toque*.

Roger Legras różni się od Bourgeois w wyborach dotyczących tłumaczenia nazw części stroju. Idzie często drogą egzotyzacji, przetartą już przez poprzedników, szczególnie Gasztowtta i Cazina, choć stara się łagodzić charakter niektórych decyzji, dostarczając czytelnikowi pewnych objaśnień, które mają uzupełnić jego wiedzę. Dotyczy to *taratarki*, *kontusza* i *konfederatki*. Tłumacząc te nazwy Legras posługuje się zapożyczeniami, i to takimi, które nie zostały poddane żadnym zabiegom adaptacyjnym, dotyczącym np. pisowni.

Słowo „*taratarka*” (zapisane w cudzysłowie) pojawia się po raz pierwszy we fragmencie dotyczącym sporu o strój Kościuszki (IV 405 n.) i opatrzone jest przypisem umieszczonym na końcu księgi: „*La taratarka est un court manteau lithuanien avec des ornements* ‘*taratarka to krótki płaszcz litewski z ozdobami*’; przypis ten uświadamia czytelnikowi istnienie jakiegoś charakterystycznego stroju litewskiego (!), ale nie daje żadnych szczegółów na temat jego wyglądu. Przekazana tu przez tłumacza informacja ma w każdym razie wystarczyć do tego, żeby czytelnik mógł zrozumieć to słowo, kiedy pojawi się ono w dalszej części poematu, konsekwentnie w przejętej z polszczyzny formie.

Podobnie jest z nazwą *konfederatka*, zachowywaną w polskim brzmieniu, opatrzoną przy pierwszym pojawieniu przypisem: „*»Konfederatka«: coiffure à fond carré et aigrette, portée par les participants aux insurrections*” ‘nakrycie głowy o kwadratowym denku i z ozdobnym pękiem piór, noszone przez uczestników powstań’ (s. 148). I znów intencja „ułatwienia życia” czytelnikowi

nie została w pełni zrealizowana, bo przecież nie wiadomo: o jakie powstania chodzi? dlaczego w nazwie czapki pojawia się aluzja do konfederacji?

Kontusz pojawia się po raz pierwszy – przypomnijmy – w scenie przywitania Tadeusza przez Sędziego, który płynące ze wzruszenia łzy ociera wylotem kontusza. Fragment ten tłumaczy Legras następująco:

*Les pleurs qu'ils sécha vite au bras de son kontusz
Montraient bien à quel point il aimait Tadeusz.* [I 232–233]

Słowo *kontusz*, zapisane kursywą, opatrzone jest przypisem: „*vêtement de dessus*” ‘okrycie wierzchnie’. Informacja niezwykle oszczędna, a szkoda, bo ten sam przypis mógłby wyjaśnić również, co to jest „*bras du kontusz*”, bez czego wiedza czytelnika pozostaje niepełna.

Podobne zaciekawienie może budzić ruch Podkomorzego ruszającego do poloneza i odsuwającego trochę *les bras de son „kontusz”*:

[...] *Et le Président s'avança,
Les bras de son „kontusz” quelque peu repoussa* [XII 762–763, s. 295]

To zaciekawienie, choć nie zaspokojone, może pozostawiać jednak ślad w świadomości: jest w polskim ubraniu, zwanym *kontuszem*, coś takiego, co po francusku można nazwać *bras* i co musi być ruchome, skoro się to odsuwa albo przysuwa do oczu. Ten efekt znika całkowicie, kiedy mowa jest o Sędzim, który „poprawiwszy wylotów kontusza” strofuje soplicowską młodzież; w przekładzie Legrasa porządkuje on po prostu trochę swą garderobę: „*ayant quelques peu remis en ordre sa tenue*” (I 339, s. 24), co może intrygować, ale z całkiem innych powodów.

Zapożyczenie „*kontusz*” pojawia się po raz trzeci, gdy mowa jest o niešťczęsnym Rejencie, zgodnie z intercyzą zmuszonym do porzucenia stroju polskiego. W pozostałych wypadkach, kiedy u Mickiewicza pojawia się *kontusz*, Legras puszcza wodze fantazji leksykalnej i posługuje się „odpowiednikami” znanymi już z wcześniejszych wersji. Jest to zatem najpierw *habit* (tu chyba w znaczeniu ‘frak’?), mający oddać granatowy kontusz stojącego przed trybunałem Woźnego; co ciekawsze, ten *habit* włożony jest na białą togę (*toge blanche*, I 887, s. 37), bo tak tłumaczy tu Legras słowo *żupan*. *Habits* (ale tu chyba jednak w znaczeniu ‘ubranie’) zdjęto też z uwięzionej przez Płuta szlachty. Następnie pojawia się *redingote* (VI 92, s. 151), który wraz z *gilet* ‘kamizelką’⁶⁸ – będącym tu odpowiednikiem *żupana* – ma być odświętnym strojem Protazego; dalej osobiwa, a wynaleziona jeszcze przez Przeddzieckiego *tunique* ‘tunika’, z zanadru której Protazy wyciąga swój panegiryk (XII 588, s. 290). Pojawiają się też rozwiązania dotychczas nie spotykane: *jaquettes* (III 253) noszone przez grzybiarzy i *manteau de „gros-de-Tours”* ‘płaszcz z *gros de Tours*’, zastępujący wreszcie *surtout* Podkomorzego.

Z równą swobodą czy nawet dezynwolturą traktuje Legras *żupan*; poza wspomnianymi już *toge* i *gilet*, jako jego odpowiedniki pojawiają się znane już

⁶⁸ *Gilet*: „słowo to ustaliło się we Francji w czasie panowania Ludwika XV, jako nazwa męskiego ubrania, noszonego pod *habit*; wcześniej noszono *veste*, długą i z rękawami; w miarę upraszczania się *habit* – coraz krótsza, straciła również rękawy. Tę część garderoby nazwano *gilet*. Jest ona noszona po dziś dzień i zachowuje ukształtowane historycznie podstawowe cechy: plecy z podszewki i dwie części przodu z bogatego materiału (ND).

vestes i zaskakujący, sięgający średniowiecza archaizm *bliaud* ‘tunika noszona przez mężczyzn i kobiety aż do XIII wieku; długa, związana w talii lub nie, przypominająca tunikę starożytną’⁶⁹. Taką tunikę, haftowaną złotem, nosi pod płaszczem z *gros de Tours* Podkomorzy (XI 219–224).

Wróćmy jeszcze do *taratarki*, a także do przeciwstawianych jej *czamary* i *sukmany*. *Czamarka* z portretu Kościuszki oddana została w przekładzie jako *manteau chamarré*, czyli ‘płaszcz bogato zdobiony galonami’, bez wzmianek o jego krakowskim kroju czy charakterze, natomiast w sporze w karczmie użyte zostaje słowo *simarre*, znane już z przekładu Bourgeois. Z kolei *krakowska sukmana* Kościuszki oddana jest przez *robe cracovienne*, czyli w sposób neutralny, jeśli słowo *robe* rozumieć tak jak polskie *suknia* w dawnym znaczeniu ‘strój wierzchni męski lub kobiecy’⁷⁰.

Przeprowadzony tu przegląd sposobów tłumaczenia nazw elementów stroju polskiego skłania do następującego wniosku: ci tłumacze, którzy zdają się rozumieć jego znaczenie w poemacie (utrwalenie specyficznych fragmentów odchodzącego świata; funkcjonowanie jako symbolu przywiązania do dobrych polskich tradycji) starają się zachować je w swoim przekładzie. Tak postępuje Przezdziecki, stosujący peryfrazy, tak postępują Gasztowt i Cazin, używający zapożyczeń, tak wreszcie postępuje po części Legras, również posługujący się zapożyczeniami, choć w sposób mniej „kategoryczny” (czy konsekwentny). Specyfika elementu kulturowego, jakim jest ubiór, ginie w przekładach Ostrowskiego i Bourgeois, którzy może zaniedbali ten aspekt treści *Pana Tadeusza*, a może nie chcieli odbiorcy obciążać nadmiarem elementów, którym przypisane są znaczenie i wartości, czytającemu nie znane wcześniej. Wybierali Mickiewiczowski poemat mniej autentyczny, ale prostszy, komunikujący pewne treści (przede wszystkim fabułę), a nie oddziałujący „metafizyką nieznanego”.

3

O roli kulinariów w *Panu Tadeuszu* mówiono już wielokrotnie i nie jest ona niczym zaskakującym: „Poza Żeromskim w *Przedwiośniu* żaden chyba pisarz polski tyle inkaustu nie wylał, aby opowiedzieć o apetycie Polaków, co Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*” — pisał Stanisław Kolbuszewski w 1949 roku⁷¹. Marian Tatara, stwierdzając, że jedzenie jest czynnością najczęściej opisywaną w poemacie, pokazuje funkcje, jakie te opisy posiłków pełnią w jego konstrukcji:

⁶⁹ ND. Zob. też GL: *bliaud* (*bliaut*) n.m. (*origine inconnue*) ‘tunika wełniana lub jedwabna, galijskiego pochodzenia, używana zarówno przez mężczyzn, jak i przez kobiety od IX do XII wieku. [...] Ściśnięta w talii pasem, miała bardzo krótkie rękawy, które z czasem wydłużyły się i rozszerzyły u wylotu’.

⁷⁰ Zob. A. Krupianka, *Z historii wyrazu „suknia” (na podstawie słowników języka polskiego)*. W zbiorze: *Polszczyzna dawna i współczesna. Materiały z ogólnopolskich konferencji językoznawczych*. Toruń 1994. Zob. też TL.

⁷¹ S. Kolbuszewski, *Z rozważań nad „Panem Tadeuszem”*. Nie wydana monografia. Cyt. za: W. Żarski, *Kulinaria w „Panu Tadeuszu”*. W zbiorze: *Studia o Mickiewiczu*. Wrocław 1992, s. 102.

Pierwsza z nich jest natury techniczno-pisarskiej. Mieszkańcy i goście Soplicowa nie są z sobą razem przez cały czas [...]. Schodzą się tylko na śniadania, obiady, kolacje. Kiedy wszyscy się zejdą, to można bez sztucznych wybiegów rozwijać poszczególne wątki fabuły. Drugim czynnikiem jest ukazanie roli wspólnego spożywania posiłków jako ważnego elementu zespajającego mieszkańców Soplicowa w jedną zwartą grupę społeczną. [...] Trzecia funkcja polega na tworzeniu swoistego misterium poprzez nadanie im uroczystego charakteru⁷².

Ta szczególna rola kulinariów w narodowym poemacie polskim może świadczyć o indywidualnym upodobaniu Mickiewicza do dobrej kuchni i jego emigranckiej tęsknocie za polskimi potrawami, jak sugeruje Waldemar Żarski⁷³. Przede wszystkim jednak dokumentuje ona znaczenie jedzenia w staropolskim obyczaju, podkreślane przez autorów prac o polskiej obyczajowości⁷⁴: przygotowywanie posiłków, ich pory, kolejność, podawane potrawy – wszystko to zdawało się nadawać życiu pewien „odwieczny porządek”, utrwalony w poemacie Mickiewicza⁷⁵.

Jednocześnie podkreślić trzeba, że potrawy pojawiające się w *Panu Tadeuszu*: zrazy, chłodnik, barszcz, rosół czy wreszcie bigos – według określenia Wyki „bigos narodowy”! – to jakby „dobro wspólne” i autora poematu, i czytelników. Są przyrządzane także i dzisiaj – według przepisów pewnie zróżnicowanych, bo przecież każdy kucharz i każda kucharka ma swoje wypróbowane sekrety – stanowiąc łącznik między Soplicowem a współczesnością (sprzyjają temu na pewno cytaty z poematu przytaczane czy to w książkach kucharskich, czy w rubrykach kulinarnych różnych czasopism). Chyba więc – w przeciwieństwie do strojów, nie noszonych, a w rezultacie zapomnianych – żaden czytelnik nie ma wątpliwości, co oznaczają wymienione nazwy, czy kłopotów z ich zrozumieniem. Natomiast konotacje, jakie wywołują, mają charakter indywidualny, prywatny i emocjonalny, co wyraźnie dawało się zauważyć w dyskusji dotyczącej *chłodnika/chłodźca*, jaka toczyła się jesienią 1994 na łamach „Gazety Wyborczej”⁷⁶.

Tłumacze poematu i ich czytelnicy stają tu wobec nieprzenikalnej ściany. O ile bowiem zawsze można sięgnąć po encyklopedyczną ilustrację czy opis i zobaczyć, dowiedzieć się, przynajmniej w przybliżeniu, jak wyglądały kontusz czy konfederatka – to przecież nie sposób opisać obiektywnie smaku zrazów, bigosu czy kawy. Dosłowne zastosowanie znajduje tu porzekadło: „Nie wierz gębie, połóż na zębie”... A przecież przekład musi w jakiś sposób poradzić sobie i z tą przeszkodą, mimo że w poszczególnych kulturach potrawy, a nawet ich składniki mają odmienną funkcję kulturową – dotyczy to nawet tak podstawowego pożywienia, jak chleb.

Strategie przyjmowane przez tłumaczy *Pana Tadeusza* w zakresie przybliżania opisanych w poemacie kulinariów francuskiemu odbiorcy prześledzimy na przykładzie następujących nazw potraw i napojów, zaliczanych do

⁷² M. Tatar, *O kojącej roli „Pana Tadeusza”*. W zbiorze: *Arcydziela literatury polskiej. Interpretacje*. Rzeszów 1988, s. 110.

⁷³ Żarski, *op. cit.*, s. 114.

⁷⁴ Np. Kitowicz, *op. cit.* – Ł. Gołębiowski, *Domy i dwory*. [...] Warszawa 1830. – E. Kowicka, *W salonie i w kuchni*. Warszawa 1984.

⁷⁵ Zob. I. Jarosińska, *Kuchnia polska i romantyczna*. Kraków 1994.

⁷⁶ Zob. też w niniejszym zeszycie: M. Frankowska, *Chłodziec, poezja i piernik*.

tradycyjnej kuchni polskiej: *chłodziec* (litewski), albo *chłodnik zabielańy*, *zrazy*, *bigos*, *barszcz* (królewski), *rosół* (staropolski), *wódka* (wraz z jej odmianą *siwuchą*), *miód* (wraz z jego odmianami: *dębniakiem* i *lipcem*). Przed analizą użytych przez tłumaczy środków należy – podobnie jak w przypadku strojów – przedstawić krótkie definicje będących w polu zainteresowania potraw i wskazać, jaką rolę pełnią w poemacie⁷⁷.

Chłodziec – białoruska forma *chłodnika* (ta nazwa pojawia się w ks. V) – to nazwa zupy jadanej w porze letniej, przygotowywanej z młodych liści buraka, ogórków, jaj, szyjek rakowych i śmietany; definicja ta pochodzi z przypisu Stanisława Pigionia w wydaniu *Pana Tadeusza* w „Bibliotece Narodowej” i wymienia tylko podstawowe elementy konieczne do przygotowania chłodnika. Znacznie bogatsze i bardziej „apetyczne” przepisy cytuje Izabela Jarosińska, która stwierdza również, że w poemacie „uderza pewna oczywistość chłodnika. Chłodnik jaki jest, każdy wie”⁷⁸. Ta oczywistość wiąże się także z tym, że zdaje się on być potrawą podawaną w Soplicowie codziennie, stanowiącą – podobnie jak wódka podawana mężczyznom – element stałego rytuału, do którego odsyła powtarzający się jak refren, choć z pewnymi zmianami, fragment:

Mężczyznom dano wódkę; wtenczas wszyscy siedli
I chłodziec litewski milcząc żwawo jedli. [I 306–307]⁷⁹

Zrazy wymienione zostały po raz pierwszy w 1798 r. w książce *Kucharz doskonaly* Wojciecha Wincentego Wielądki⁸⁰, którą, jak wiadomo, posługiwał się Wojski przy przygotowaniach do „ostatniej uczyty staropolskiej”. Danie to – „chluba kuchni staropolskiej” według słów Jarosińskiej – przyrządzane jest najczęściej z wołowiny (choć również z cielęciny, baraniny i koniny) i tradycyjnie podawane z kaszą gryczaną lub perłową; zrazy mogą być robione z mięsa bitego lub siekanego; mogą też być zawijane, nadziewane różnymi farszami; niezależnie od postaci, zawsze przyrządzane są w sosie własnym, z cebulą albo w sosie grzybowym⁸¹. Nie wiemy, jakie zrazy podawano w Soplicowie (choć Słownik Mickiewiczowski definiując *zraz* jako ‘Zwinięty i wypełniony słoniną kawałek mięsa duszony w sosie’ kieruje interpretację w stronę zrazów zawijanych); sądzić można, że podawano je często i obficie, skoro na „zaimprovizowanym” przez Robaka śniadaniu Płut i Rykow „w pół godziny zjedli dwadzieścia trzy zrazy” (IX 252).

Bigos. „Któryż Polak, na wspomnienie bigosu, nie sięgnie myślą do owego obrazu z *Pana Tadeusza*...” – pisał Zygmunt Gloger. Bo też i podaje poeta niemal cały przepis na to danie („jak barszcz i zrazy, najulubieńsza potrawa

⁷⁷ Przy opracowaniu tej części korzystałam ze studium J. Budzelewskiej *Leksyka i frazeologia związane z gastronomią w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza* (praca magisterska napisana pod kierunkiem A. Krupianki w Instytucie Filologii Polskiej UMK. Toruń 1993).

⁷⁸ Jarosińska, *op. cit.*, s. 205. Interesujące przepisy znajdujemy też u Glogera (*op. cit.*, s.v. *Zupy*).

⁷⁹ O „obrzędowym” charakterze soplicowskich biesiad pisze Żarski (*op. cit.*, s. 108–109).

⁸⁰ M. Halbański, *Leksykon sztuki kulinarnej*. Warszawa 1987, s.v. *Zrazy*. Pigoń, a za nim Żarski podają jako rok wydania: 1800. Nowy Korbut odnotowuje wydania książki: *Kucharz doskonaly, pożyteczny dla zatrudniających się gospodarstwem* [...]. Z francuskiego przetłumaczony i wielą przydatkami pomnożony – z lat 1783, 1786, 1800, 1808, 1812.

⁸¹ Zob. Halbański, *op. cit.* – Jarosińska, *op. cit.*, s. 295.

kuchni polskiej”), które dzięki temu urosło do rangi symbolu czy — jak pisze Kazimierz Wyka — do rangi „swoistej apoteozy epickiej”⁸².

Barszczowi — „od najdawniejszych czasów ulubionej w Polsce polewce kwaskowatej, gotowanej zwykle z kwasu burakowego [...] lub chlebowego” — Gloger poświęca półtorej stronie, przytaczając opinie na temat jego dobroczynnych (lecznicych) własności, podkreślając stałe występowanie tej zupy w pożywieniu Polaków⁸³ i przedstawiając najbardziej rozpowszechnione sposoby podawania jej w polskich domach. Współczesny czytelnik *Pana Tadeusza* czytając o barszczu na soplicowskim stole nie może nie odwołać się do własnych wspomnień, jest bowiem barszcz — w najróżniejszych odmianach i z przeróżnymi dodatkami — wciąż stosowany w polskim jadłospisie, i codziennym, i świątecznym.

Podobnie trwa do dziś jako jedna z podstawowych potraw polskiej kuchni rosół, choć raczej kojarzony ze świętem (niedzielny rosół z makaronem, najlepiej domowej roboty). Jarosińska podkreśla jednoczesne pojawienie się obu tych zup na ostatniej uczcie soplicowskiej; czerwień jednej i biel drugiej stają się według niej symbolem stołu narodowego⁸⁴.

Nie może zabraknąć na staropolskim stole napojów: soplicowscy goście zaczynają posiłki od wódki, w biesiadnym obrzędzie rozlewanej mężczyznom, popijają przy stole wino (węgrzyna i malagę), ale najczęściej wymienianym napojem jest oczywiście miód, czyli ‘napój alkoholowy wyrabiany z miodu praśnego z dodatkiem chmielu i korzeni’ (Słownik Mickiewiczowski), znany w Polsce już „przed wprowadzeniem chrześcijaństwa”⁸⁵, stanowiący źródło dochodu i przedmiot eksportu do zachodnich krajów Europy. Gloger wspomina o rozmaitych odmianach miodu, różniących się m.in. składnikami, przywołuje też słynny na Litwie biały lipiec kowieński, o którym mówią bohaterowie poematu Mickiewicza. Wódka pojawia się nie tylko na biesiadnym stole; pije się ją również na polowaniu (wódka gdańska), w karczmie Jankiela chłopci siedzą nad siwą wódką, czyli „siwuchą, prostą gorzałką, nie przepuszczoną przez destylator (alembik)”⁸⁶; wreszcie beczki siwuchy wytaczane są z piwnic soplicowskich przy różnych okazjach.

Przyjrzyjmy się teraz, jak z problemem tłumaczenia nazw staropolskich potraw i napojów radzili sobie tłumacze poematu.

Krystyn Ostrowski zdaje się w przekładzie łączyć drogę egzotyzacji i adaptacji, podobnie jak to czynił, gdy chodziło o przekładanie nazw strojów. *Chłodziec (litewski)* (I 307; III 707) pozostawia w niemal nie zmienionej formie: *chłodziec (lithuanien)* (s. 136, 206), opatrując go przy pierwszym pojawieniu się przypisem u dołu strony:

⁸² K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. T. 1. Warszawa 1963, s. 295.

⁸³ Zob. Gloger, *op. cit.*, s.v. *Barszcz*: „Na kwas z buraków [...] znajdowało się zawsze w każdym domu polskim na wsi, tak kmiecym, jak szlacheckim, oddzielne naczynie drewniane. Po dworach była to zwykle duża dębowa kłoda, czyli beczka [...], w której kwaszono wieczne buraki i kwas czerpano, zarówno na barszcz dla państwa i gości, jak i dla czeladzi i najbiedniejszych, jeżeli zdarzyło się, że był kto we wsi nie mający na zimę buraków i przychodził do kuchni dworskiej z garnuszkiem, w który mu kwasu nalewano”.

⁸⁴ Jarosińska, *op. cit.*, s. 209.

⁸⁵ Gloger, *op. cit.*, s.v. *Miód*.

⁸⁶ Pigoń, *ed. cit.*, przypis do IV 221.

Chłodzić, rafraîchir. Excellente soupe froide, des concombres en tranche, de la crème et du gibier. Cette période se reproduit à plusieurs reprises dans la suite du poème, comme certains passages de l'Odyssée. 'Znakomita zimna zupa, z ogórków w plasterkach, ze śmietany i dziczyzny'.

Tak samo tłumaczy *chłodnik zabielały* (V 314, s. 250), nie mając wątpliwości, że chodzi o tę samą zupę. W swej definicji zapomina, co prawda, o podstawowym składniku chłodnika, jakim jest siekana botwinka, ale zapewne rzadko bywał w kuchni i nie miał okazji przyjrzeć się, jak ten przysmak przyrządzano. Pamięta jednak jego jakość, którą podkreśla przydawką „*excellente*”.

Podobnie rzecz ma się ze zrazami: francuski czytelnik znajduje w opisie soplicowskiego śniadania (II 519 – 520) zapożyczenie *zrazy* (s. 175) opatrzone przypisem u dołu stronicy:

Tranches de boeuf hachées, étuvées, sautées dans leur jus. Mets succulent, très populaire en Pologne. 'Plastry wołowy siekane, duszone, smażone we własnym sosie. Wyśmienite danie, bardzo popularne w Polsce'.

Znów w swej trosce o czytelnika, któremu trzeba objaśnić nie znane elementy kulturowe, zdradza się Ostrowski albo z niepełną znajomością sekretów kuchni, albo z nieporadnością w mówieniu o nich po francusku. Z tą nieudolnością mamy do czynienia i dalej, kiedy po serii zapożyczeń „*zrazy*”, które zawarte są w wypowiedziach Robaka zapraszającego Płuta i Rykova na śniadanie (s. 340, 341), rosyjscy oficerowie zjadają dwadzieścia trzy „*côtelettes hachées*” (s. 341), czyli – dosłownie – ‘siekanie żeberka’ albo coś takiego jak ‘siekanie kotlety schabowe’⁸⁷.

Bigos, kiedy pojawia się po raz pierwszy („W kociołkach bigos grzano”, IV 826), oddany został jako tajemnicze *choux gras* ‘tłuste kapusty’ – tajemnicze, ponieważ ani w słownikach, ani w encyklopediach gastronomicznych, ani w dostępnych książkach kucharskich nie udało się znaleźć takiej potrawy. Określenie to należy uznać za rezultat inwencji Ostrowskiego, tworzącego w ten sposób jakby omowne określenie bigosu, którego nazwa we wszystkich pozostałych przypadkach pozostaje nie zmieniona i nie jest opatrywana jakimikolwiek dodatkowymi objaśnieniami, skoro kontekst wystarczająco jasno wskazuje, o jaki rodzaj potrawy chodzi.

Bigos stanowi ostatni element poddany w tłumaczeniu Ostrowskiego egzotyzacji: dla barszczu i rosółu Ostrowski znajduje francuskojęzyczne sposoby przedstawienia. Nazwa *barszcz* zastąpiona zostaje omówieniem: *la soupe aigre aux betteraves appelée royale* ‘kwaśna zupa z buraków zwana królewską’. Dla rosółu Ostrowski znajduje odpowiednik z kuchni francuskiej: *consommé*, opatrzone przydawkami *antique* ‘starożytny’ i *polonais* ‘polski’, precyzującymi, że nie jest to jakiś tam zwykły wywar z mięsa, jaki znają Francuzi, ale starożytny i polski, o szczególnych własnościach, opisanych w kontekście (s. 411)⁸⁸.

⁸⁷ Można ten gastronomiczny dziwoląg interpretować jako polonizm: w języku polskim słowo *kotlet*, pochodzenia niewątpliwie francuskiego, uległo leksykalizacji (*côtelette* < *côte* ‘żebro’) i oznacza po prostu płat mięsa, zwykle opanierowany i usmażony, a także siekane lub mielone mięso, któremu nadano kształt owalny, płaski, a następnie opanierowano i usmażono.

⁸⁸ Trzeba jednak zauważyć, że Ostrowski zapożycza (z niewielkimi zmianami w pisowni) polskie nazwy kontuzów, arkasów i blemasów (*contus*, *arcas*, *blemas*, s. 411), jakby chodziło o potrawy specyficznie polskie, podczas gdy oryginalne określenia Mickiewiczowskie są zapożycze-

Wreszcie napoje: *miód* jest regularnie tłumaczony jako *hydromel*, czyli francuski odpowiednik staropolskiego napoju⁸⁹; nazwa ta pojawia się także jako tłumaczenie odmian miodu – i *dębniaka*, i *lipcowego*; czytelnik Ostrowskiego traci więc subtelne rozróżnienia i szczegóły, jakie wprowadził Mickiewicz. Nazwę *wódka* natomiast tłumacz oddaje na dwa sposoby. Kiedy jest mowa o piciu wódki jako elemencie obrzędu rozpoczynającego soplicowskie kolacje – wódka jest wtedy podawana mężczyznom, zanim całe towarzystwo zasiądzie do stołu – wówczas we francuskim tekście znajdujemy *liqueur*. Jest to dość zaskakujący sposób tłumaczenia, *liqueur* bowiem to napój przyrządzany z wódki (Littré), najczęściej jej mieszanka z syropem (*Larousse Gastronomique*), czyli napój słodki, który raczej nie dodaje apetytu przed posiłkiem⁹⁰. W pozostałych sytuacjach Ostrowski stosuje nazwę *eau-de-vie*, która neutralizuje także efekty wynikające z występowania u Mickiewicza nazw rozmaitych odmian (gatunków) wódki (*wódka* bez określeń *siwucha*, *gdańska*, *siwa wódka*).

Konstanty Przeczdzicki zdaje się doceniać specyfikę polskich potraw, ale jakby niewystarczająco dba o właściwe oddanie jej w przekładzie. Stosując zabiegi mniej radykalne niż poprzednik, ucieka się najczęściej do omówień. *Chłodziec litewski* (I 307) to np. „*mets national: froid potage à la crème, ecrevisses et concombre* ‘danie narodowe: zimna zupa ze śmietaną, rakami i ogórkiem’ (t. 1, s. 45); wskazane zostały więc główne – zdaniem tłumacza – cechy chłodnika/chołodzca: temperatura i podstawowe składniki. Podkreślony został też fakt, że chodzi tu o „danie narodowe”, nie dowiadujemy się jednak, polskie czy litewskie, choć gdyby za wskazówkę uznać tłumaczenie *chłodnika zabielanego* (V 314) jako *chłodnik lithuanien* ‘chłodnik litewski’ (t. 1, s. 237), można by mniemać, że narodowy to jednak litewski. W każdym razie czytelnik tłumaczenia Przeczdzickiego nie ma szans, żeby utożsamić chłodnik z zimną zupą ze śmietaną i rakami pojawiającą się wcześniej, nie otrzymuje bowiem jakichkolwiek objaśnień dotyczących zapożyczonego słowa. Utracony został w ten sposób także element budujący rytualność soplicowskiej kolacji.

Nieszczęsne *zrazy* – ta „chluba kuchni staropolskiej” – nie mają chyba dla Przeczdzickiego wielkiego znaczenia. Te, które pojawiły się jako pierwsze na zakończenie pierwszego śniadania w Soplicowie (II 519–520), we francuskiej wersji Przeczdzickiego stają się po prostu *viande roulée par tranche* ‘mięsem zawijanym w plastrach’ (t. 1, s. 106–107). Podobnie jak w przypadku chłodnika pokazane są główne cechy dania: plastry, zawijane, ale to za mało, żeby oddać istotę zrazów, bo nie ma tu ani wzmianki o wołowinie, ani

niami z łaciny lub z francuskiego (!); można to interpretować jako chęć zachowania legendarnego wymiaru ostatniej staropolskiej uczty albo – raczej – jako przejaw ignorancji tłumacza w dziedzinie kulinariów.

⁸⁹ *Hydromel*: „Napój z miodu, popularny już wśród Greków i Rzymian. Rozróżnia się miód zwykły (*hydromel simple*), będący roztworem miodu w wodzie (64 g na litr), i miód winny (*hydromel vineux*), powstający w wyniku fermentacji alkoholowej miodu rozpuszczonego w wodzie” (*Larousse gastronomique*, s.v.). Francuski *hydromel* wydaje się trochę uboższy w smaku od staropolskiego miodu, przyprawianego chmielem i korzeniami, ale można go chyba uznać za właściwy odpowiednik w tłumaczeniu.

⁹⁰ Zob. też TL – *liqueur*: „Słodki napój na spirytusie, przygotowany bez fermentacji, którego zapach (smak) uzyskuje się przez destylację, macerowanie lub dodanie substancji zapachowych”.

o duszeniu we własnym sosie; na dobrą sprawę, czytając Przędzieckiego można myśleć po prostu o jakimkolwiek mięsie podanym w postaci ruloników.

Pewna próba precyzyjnego oddania charakteru potrawy znajduje się w księdze IX, kiedy to na polecenie Robaka Sędziego raczy Płuta i Rykowa obfitym śniadaniem. Podano na nie – jak czytamy u Przędzieckiego – *zrazy*, przy czym zapożyczenie to zostało opatrzone przypisem: „*Plat de viande polonais*” ‘Polska potrawa z mięsa’ (t. 2, s. 107). Czytelnik w żaden sposób nie może jednak skojarzyć zrazów z zawijanym mięsem z księgi II, tym bardziej że dowiaduje się dalej, iż rosyjscy goście Sędziego zjedli dwadzieścia trzy ‘siekanie żeberka’ (*côtelettes hachées*, t. 2, s. 108, kuriozum przejęte pewnie od Ostrowskiego).

Takie samo pochodzenie ma zapewne także określenie *choux gras*, które uprzedza pojawiające się dalej zapożyczenie *bigos*:

*Les choux gras mijotaient au chaudron spacieux,
Contenant le bon mets, difficile à décrire,
De goût, d'arôme exquis: le bigos savoureux*

‘Tłuste kapusty na wolnym ogniu gotowały się w przestronnym kociołku / Zawierającym dobre danie, trudne do opisania, / O smaku, zapachu wspaniałym: smakowity bigos’. [t. 1, s. 207]

Kontekst wystarcza, żeby czytelnik zrozumiał, jakie cechy ma ta potrawa, tak ulubiona przez Polaków. Natomiast nazwy barszczu i rosółu tłumaczone są przy pomocy omówień, mających podkreślić ich polską czy słowiańską specyfikę. Pierwszy to „*la soupe aux betteraves*, / *Potage aigre et royal, tres-aimé par les Slaves*” ‘zupa z burakami, kwaśna i królewska, ulubiona przez Słowian’ (t. 2, s. 263), drugi zaś – „*La poule cuite au pot, consommé polonais*” ‘kura gotowana w garnku, polski rosół’; opatrzył go tłumacz przypisem mówiącym, że wrzucanie do rosółu perły i monet jest dawnym zwyczajem, dziś zaniechanym.

Jeśli chodzi o tłumaczenie nazw napojów, Przędziecki idzie w ślady poprzednika, stosując francuskie nazwy: *eau-de-vie* dla wódki, a *hydromel* dla miodu. Zdarza mu się jednak pomylić jedno z drugim: prawdziwym nieporozumieniem alkoholowym jest zamienienie miodu na wódkę, jak to stało się w tłumaczeniu początku księgi IX:

Konewka, co mógł lipcu wypić dwa antały,
Nim mu się splątał język i nogi zachwiał [IX 11–14]

Fragment ten został przełożony następująco:

*Cruchon, pouvant vider un litre d'eau de vie
Sans que sa langue fourche et sa marche dévie*

‘Konewka mogący opróżnić litr wódki’ [t. 2, s. 92]

Prawdopodobnie chodziło tłumaczowi o znalezienie rymu do „*dévie*”, i w ten sposób miód uległ w walce z wzorcem rytmicznym wersu.

Również i Gasztowtt – przy ogromnej dbałości o wierność realiom – ma pewne trudności z kulinariami. Zgodnie z przyjętą zasadą przybliżania Polski czytelnikowi próbuje zachować specyfikę również kuchni soplicowskiej, uciekając się zarówno do zapożyczeń, jak i do adaptacji; posiłkuje się też dodatkowymi wiadomościami umieszczanymi w przypisach. Tak więc *cholodziec*

litewski tłumaczy archaizmem *brouet*, oznaczającym zupę, dodaje do niego określenie *froid* ‘zimny’ i opatruje jego pierwsze pojawienie się odpowiednim przypisem: „*La soupe froide lithuanienne, faite de crème, de concombre, d’oeufs et de fenouil* ‘zimna zupa litewska, przyrządzona ze śmietany, ogórka, jajek i kopru’ (s. 8). W ten sposób czytelnik, napotykając znowu *brouet froid* w księdze III (s. 63), wie już, o jaką potrawę chodzi. Jednak element rytualności słabnie, kiedy pojawiający się w V księdze chłodnik – który polski czytelnik identyfikuje z chołodźcem – nazwany jest *une soupe à la glace* ‘zupa z lodem’ (s. 99), która – mimo niskiej temperatury – niekoniecznie musi być tożsama ze znanym już *brouet froid*. Na ich identyczność naprowadzić by mogło użycie zamiast rodzajnika nieokreślonego *une* – stosowanego na ogół, kiedy włączamy jakiś element nie znany odbiorcy wypowiedzi – rodzajnika określonego *la*; czytelnik odesłany by został w ten sposób do jakiejś wcześniej wspomnianej zimnej zupy, a jedyną był właśnie znany już *brouet froid*. W ten sposób zachowany zostałby element obrzędowości, związany z powtarzającym się podawaniem chłodnika/chołodźca.

Tożsamość tracą również zrazy. Te pierwsze, wieńczące soplicowskie śniadanie, Gasztowtt nazywa po polsku, posługując się zapożyczeniem *zrazy*, skrupulatnie opatrzonym przypisem: „*Viande de boeuf battue, roulée et cuite dans son jus*” ‘mięso wołowe bite, zawijane i gotowane we własnym sosie’ (s. 37); łatwo można dostrzec, że tłumacz zna nie tylko smak zrazów, ale też sposób ich przyrządzania (choć zapomina o nadzieniu...). Szkoda jednak, że w scenie śniadania rosyjskich oficerów nie udaje mu się być konsekwentnym: Robak zaprasza na *zrazy* (s. 173), służba przynosi mięso siekane („*Le Juge au cuisinier surpris dit: »Obéis!« / On apporte du sucre, un bol et du hachis*” ‘Sędzia mówi zaskoczonemu kucharzowi: „Wykonaj!” / Przynoszą cukier, wazę i siekane mięso’, s. 174), po czym Rykow z Płutem zjadają dwadzieścia trzy *zrazy* (s. 174). Czytelnik, któremu wcześniej wytłumaczono, że *zrazy* to płaty wołowego mięsa, może czuć się trochę zagubiony wobec nagłego pojawienia się siekanego mięsa; wprowadzenie tego określenia wynika z chęci podporządkowania się tłumaczowi rygorom rymu i rytmu („*obéis*” – „*hachis*”).

Pozostałe potrawy, podobnie jak napoje, nie dają powodu do wątpliwości: *bigos* zachowuje polską nazwę *bigos*; jej pojawieniu się towarzyszy przypis: „*Choucroute garnie, mets traditionnel en Pologne*” ‘*choucroute garnie*⁹¹, tradycyjne danie w Polsce’ (s. 87), choć w „treści” książki IV jako wyjaśnienie słowa *bigos* odnajdujemy umieszczone w nawiasie znane już z poprzednich przekładów *choux gras* ‘tłuste kapusty’ (s. 66). Polskie brzmienie zachowuje także nazwa *barszcz*, z określeniem *à la royale* ‘po królewsku’ (s. 231). Towarzyszący mu rosół staje się *bouillon polonais* (s. 231). Miód jest zawsze tłumaczony jako *hydromel*, bez wnikania, czy to dębniak, czy lipiec, czy inny gatunek; wódka, niezależnie od rodzaju, nazywana jest *eau-de-vie*: w ten sposób alkoholowe subtelności świata przedstawionego *Pana Tadeusza* znikają w obliczu dążenia do zrozumiałości i komunikatywności przekładu.

⁹¹ *Choucroute garnie* to alzackie danie sporządzane z kiszonej kapusty (*choucroute*), duszonej z boczkiem, szynką, cebulą, przyprawami, a po uduśczeniu ugarniowanej parówkami i kiełbasą; z powodu podobieństwa składników często uważane za odpowiednik polskiego bigosu, choć nie całkiem go przypomina.

Paul Cazin również nie stosuje jednolitej i konsekwentnej strategii w zakresie tłumaczenia interesujących nas nazw potraw i – podobnie jak u jego poprzedników – efekty są raz lepsze, raz gorsze. Niezbyt dobrze radzi sobie z rozwiązaniem problemu chołodźca/chłodnika, które to danie jako stały element soplicowskich kolacji należało do rytuału. Ten właśnie wymiar Cazin osłabia, tłumacząc *chołodziec* (I 307, III 707) za pomocą omówienia *le potage froid de Lithuanie* ‘zimna zupa z Litwy’ (s. 13 i 101), *chłodnik zabelany* (V 314) natomiast – jako *potage glacé, à la crème* ‘chłodzona zupa, ze śmietaną’ (s. 157). Czytelnik francuski dowiadyuje się w ten sposób, że podawano w Soplicowie zimną zupę, litewską, a więc specyficzną dla regionu czy kraju (egzotyzacja), ale sam będzie musiał zatroszczyć się o ewentualną wiedzę, z czego składał się ten specjał; nie dostaje też żadnych wskazówek, poza określeniem temperatury, pozwalających domyślić się, że we wszystkich trzech przypadkach chodzi o tę samą potrawę.

Podobnie jak poprzednicy, Cazin pozostawia w oryginalnej formie słowo *bigos*, słusznie uważając, że kontekst pozwoli na zrozumienie, o jaki rodzaj przysmaku chodzi. Zapożycza również, podobnie jak Gasztowtt, nazwę *barszcz*, umieszczając ją w cudzysłowie; (podkreślić trzeba, że nie korzysta tu z funkcjonującego już wówczas we francuszczyźnie zapożyczenia *bortsch*); nazwa *rosół* (*staropolski*) otrzymuje natomiast znany już z tłumaczenia Gasztowtta odpowiednik francuski: *bouillon*, wzbogacony określeniem *à la vieille mode de Pologne* ‘według starego polskiego sposobu’ (s. 360).

Nazwa *zrazy* również pozostaje w polskim brzmieniu; przy pierwszym pojawieniu się tego słowa (II 519–520) Cazin opatruje je przypisem: „*Sortes de paupiettes, faites avec de la viande de boeuf*” ‘Rodzaj *paupiettes* przyrządzonych z mięsa wołowego’ (s. 392). Tu z kolei niezbędne jest wyjaśnienie przeznaczone dla polskiego czytelnika: w przypisie Cazin odwołuje się do francuskiej potrawy *paupiettes*, rzeczywiście przypominającej zrazy, bo są to „cienkie plastry wołowiny lub innego mięsa, nadziane jakimkolwiek farszem i zwinięte w kształt dużego korka, owinięte w cieniutki plaster słoniny, duszone w niewielkiej ilości wody” (*Larousse Gastronomique*). Podając takie objaśnienie Cazin dokonuje jednocześnie interpretacji realiów gastronomicznych: według niego w Soplicowie jadano nadziewane zrazy zawijane.

Zapożyczenie *zrazy* pojawia się też, kiedy mowa o śniadaniu, na które Sędzia zaprasza Rykova i Płuta; jednak słynne 23 zrazy, zjedzone przez rosyjskich oficerów, zostają – nie wiedzieć czemu – oddane przez 23 *tranches de boeuf* ‘23 plastry wołowiny’ (s. 271).

Wódka i *miód* w przekładzie Cazina to odpowiednio *eau-de-vie* i *hydromel*; tłumacz próbuje jednak wprowadzać w niektórych miejscach pewne niuanse: siwa wódka popijana przez chłopów w karczmie Jankiela (IV 220–221) staje się *eau-de-vie grisâtre* ‘szarawa wódka’ (s. I 113), a lipcowy miód, dolewany Robakowi w tej samej karczmie (IV 280–283), tłumaczony jest jako *hydromel de tilleul* ‘miód lipowy’ (s. 116); tłumacz uznaje za stosowne objaśnić w przypisie: „»Lipcowy miód« *peut être du »miel de juillet« ou du »miel de tilleul«*” „Lipcowy miód” może być miodem lipowym lub miodem z lipy’ (s. 393).

Robert Bourgeois pozostaje wierny zasadzie naturalizacji, którą stosował w tłumaczeniu nazw strojów. Nazwę *cholodziec litewski* oddaje omówieniem *le bon potage froid / À la lithuanienne* ‘dobra zimna zupa po litewsku’ (s. 21 i 109), *chłodnik* natomiast to *Le potage à la crème* ‘zupa ze śmietaną’, który po wódce podaje się „*bien froid*” ‘dobrze schłodzony’. *Zrazy* regularnie tłumaczone są jako *paupiettes*, *rosół staropolski* staje się *bouillon / À l’ancienne* (s. 392). Jedynym zapożyczeniem jest słowo *bigos*, którego znaczenie — jak już zostało powiedziane — znakomicie daje odczytać się z kontekstu.

Zastanowić natomiast musi sposób tłumaczenia słowa *barszcz*, które we francuskim przekładzie Bourgeois staje się *soupe aux choux „royale”* ‘„królewska” zupa z kapustą’ (s. 392). Trudno odgadnąć przyczyny takiej decyzji tłumacza: niedopatrzenie? pomyłka? Dość prawdopodobny wydaje się wpływ słownika, w którym wspomniane już zapożyczenie *bortsch* ma następującą definicję: „potrawa rosyjska, rodzaj zupy z kapustą i śmietaną”⁹². Czytelnik w każdym razie siłą rzeczy dowiadyuje się z przekładu, że w polskiej kuchni istnieje zupa z kapusty podawana przy świątecznych okazjach; lecz jeśliby kiedyś spotkał Polaków — na próżno chyba będzie próbował o nią się dopytywać...

Pije się w Soplicowie Roberta Bourgeois *hydromel* — odpowiadający regularnie *miodowi* (trzeba też zauważyć *hydromel de tilleul* ‘miód lipowy’, proponowany przez Jankiela Maćkowi (VII 391–393, s. 239) oraz *eau-de-vie* (odpowiednik *wódki*). Tłumacz próbuje także oddać różnicę między *wódką* z pańskiego stołu a *siwuchą* czy *siwą wódką*, która tłumaczona jest na trzy sposoby: 1) *vodka qui mousse toute grise* ‘wódka, która pieni się, całkiem szara’ (s. 125) — to ta z karczmy Jankiela:

Po rannej mszy z kaplicy, że była niedziela,

Zabawić się i wypić przyszli do Jankiela.

Przed każdym już szumiła siwą wódką czarka [IV 219–221]⁹³

Dalej: 2) *tord-boyaux*⁹⁴ (s. 277) odpowiada *starej siwusze*, wyciąganej z soplicowskich piwnic przez uczestników zajazdu (VIII 793); wreszcie 3) *gnole*⁹⁵ (s. 293) to *siwucha*, której beczkę kazał Sędzia dać żołnierzom Rykowa (IX 271).

Podobnie jak Bourgeois, Roger Legras jest również konsekwentny w strategii tłumaczenia i w rezultacie w proponowanych rozwiązaniach: tłumacząc nazwy ubrań stosował zabiegi egzotyzacyjne (zapożyczenia i oszczędne objaśnienia dotyczące ich znaczenia) i podobnie zachowuje się, kiedy chodzi o nazwy potraw. Tak więc *cholodziec* i *chłodnik* otrzymują jeden wspólny odpowiednik: zapożyczenie *chłodnik*, opatrzone przypisem od tłumacza: „*le »chłodnik« est une sorte de potage froid*” ‘„chłodnik” to rodzaj zimnej zupy’. Czytelnik nie ma więc żadnych danych, żeby wyobrazić sobie smak tej zupy,

⁹² *Le Petit Robert*, s.v. *Bortsch*.

⁹³ Zwróćmy uwagę na zapożyczenie *vodka*, po raz pierwszy pojawiające się w przekładach *Pana Tadeusza*, choć istniejące we francuszczyźnie już w pierwszej połowie XIX wieku.

⁹⁴ *Tord-boyaux* (dosł. ‘skręcaacz kiszek’): „(1855) pot.: bardzo mocna wódka złej jakości” (*Le Petit Robert*, s.v.).

⁹⁵ *Gnole*: „(1882 [...] słowo z okolic Lyonu) pot.: wódka, alkohol” (*Le Petit Robert*, s.v.).

szczególnie ciekawy będzie musiał sięgnąć po polską książkę kucharską albo zapytać znawców polskiej kuchni. Z otrzymanych przez niego w tekście informacji wynika, że w Soplicowie podaje się jakąś nie znaną mu zimną zupę i robi się to regularnie: obrzędowy charakter zasiadania do kolacji jest zachowany także poprzez trzykrotne wprowadzenie tej samej nazwy. W postaci zapożyczenia pojawiają się również *bigos* – z przywołanych względów – oraz *barszcz*, opatrzony określeniem *que „royal” on nomme* ‘który „królewskim” nazywają’.

Natomiast zrazy – o dziwo – wydają się dla Legrasa pewnym problemem; albo też ich nie docenił: zrazy kończące pierwsze śniadanie w poemacie (II 519–520) to w tym tłumaczeniu *boules de hachis* ‘kule z siekanego mięsa’. Rozwiązanie problemu zostało wymuszone na tłumaczu przez przyjęty w przekładzie wzorzec wersyfikacyjny, nie pozwalający na użycie słowa *boulette*. Oznacza ono potrawę, której przyrządzanie polega na toczeniu z siekanej masy mięsnej lub innej kulek, najczęściej później panierowanych i smażonych w dużej ilości tłuszczu (*Larousse Gastronomique*); jest tu zatem pewne pokrewieństwo ze zrazami siekanymi, aczkolwiek dość odległe. Natomiast w księdze IX, gdzie mowa jest o śniadaniu Rykova i Płuta, nie ma żadnego nawiązania pozwalającego zidentyfikować w występującej tam potrawie odpowiednik zrazów: Robak namawia na *quelques tranches de boeuf* ‘kilka plastrów wołowiny’, a oficerowie, po zjedzeniu 23 takich plastrów, określają to, co zjedli, jako *boeuf rôti* ‘pieczoną wołowinę’.

Próby utrzymania kolorytu lokalnego podejmuje Legras szukając odpowiednich sposobów tłumaczenia nazw napojów. Udaje mu się to w przypadku wódki: pokazuje np. różnicowanie jej odmian, tłumacząc słowo *wódka* za pomocą odczuwanego jako zapożyczenie słowa *vodka*, (precyzyjniejszego niż *eau-de-vie*, bo odsyłającego do takiego jej rodzaju, który sporządzany jest z ziaren zboża), *siwuchę* zaś oddając systematycznie jako *tord-boyaux*. Podobne starania widać w sposobach tłumaczenia określeń pitnego miodu i jego różnych rodzajów; samo słowo *miód* oddawane jest raz jako *hydromel*, raz jako „miel” ‘miód’; zastosowany przez tłumacza cudzysłów ma być wskazówką dla czytelnika, że nie chodzi tu o zwykły miód pszczeli, lecz o jakąś jego pitną odmianę, bo tak wynika z kontekstu; *dębniak* to *hydromel „de chêne”*, *miód lipcowy* to *hydromel de tilleul*; jednak *lipiec* jest tłumaczony przez *hydromel*.

4

Analiza środków, jakimi posłużyli się francuscy tłumacze *Pana Tadeusza* w celu oddania wybranych nazw elementów stroju polskiego i niektórych potraw uznanych za typowe dla kuchni polskiej, nie może stanowić oczywiście podstawy do oceny całości pracy każdego z nich (jak powiedziano, nie sposób przesadzić mówiąc o ogromie trudności, jakie stwarza tłumaczowi polska epopeja) i nie taki też był cel naszych rozważań. Możemy jednak na podstawie tych obserwacji dotyczących wybranych szczegółów wskazać różne postawy tłumaczy wobec problemu, który stawiają elementy wyrastające z kultury opisywanego świata, a także spróbować dostarczyć odpowiedzi na zadane wcześniej pytania.

Możemy zatem powiedzieć, że w przekładach epopei Mickiewicza reprezentowane są trzy postawy wobec tłumaczenia nazw zjawisk kulturowych: postawa naturalizująca, zmniejszająca dystans między czytelnikiem a światem przedstawionym, neutralizująca międzykulturowe różnice; postawa egzotyzująca, mająca na celu mocne uwydatnienie specyfiki Soplicowa i okolic; wreszcie postawa pośrednia, pokazująca inność, kiedy to niezbędne, ale łagodząca różnice, „oszczędzająca” czytelnika.

Postawę naturalizującą reprezentuje Robert Bourgeois, stroniący od zapożyczeń (nie opierający się jednak *bigosowi*, co tłumaczyć można pewnie tym, że nazwie potrawy towarzyszy niemal przepis na nią) i szukający we francuszczyźnie słów najbliższych polskiej rzeczywistości Soplicowa (nie zawsze zresztą z najlepszym skutkiem, jeśli chodzi o stroje). Na przeciwnym biegunie sytuuje się przekład Wacława Gasztowtta, który zgodnie z przyjętą zasadą przybliżania Polski francuskojęzycznym czytelnikom wprowadzał do swojego tekstu polskie słowa i uzupełniał go o odpowiednie objaśnienia i informacje; bliski jest mu nie unikający zapożyczeń Paul Cazin. Między tymi skrajnościami mieszczą się przekłady Krystyna Ostrowskiego, Konstantego Przeczdzickiego (który pokazuje również użyteczność peryfrazy, a więc omówienia zastępującego zapożyczenie i podającego „opis” elementu rzeczywistości, o jakim mowa) i Rogera Legrasa.

Analiza zastosowanych rozwiązań nie pokazuje ostrej korelacji między narodowością tłumacza a reprezentowaną przez niego postawą wobec realiów. Największym szacunkiem darzą je Paul Cazin — znakomity znawca polskiej literatury i kultury (to chyba on najlepiej radzi sobie z trudnością, jaką stanowi tłumaczenie nazwy *wyloty kontusza*) i Wacław Gasztowtt, łączący w swej osobowości elementy polski i francuski. Dwaj pierwsi tłumacze poematu znają jego rzeczywistość, ale ograniczenia językowe są przyczyną nieudolności i potknięć; odwrotny problem zdają się mieć ostatni przekładacze: znakomicie panują nad żywiołem francuszczyzny, czego dowód dają w „poetyckiej” warstwie, ale umyka im — do pewnego stopnia — znaczenie i rola interesujących nas tu elementów soplicowskiej rzeczywistości.

Trudno na przedstawionym wycinku problematyki tłumaczenia *Pana Tadeusza* zaobserwować jakieś zjawiska ilustrujące działanie praw serii przekładów, choć nasze obserwacje pozwalają już odnieść się do następującego stwierdzenia Paula Bensimona:

Między pierwszymi przekładami — będącymi wprowadzeniami — a przekładami następnymi istnieją fundamentalne różnice. Pierwszy przekład polega często — często polegał — na naturalizowaniu obcego dzieła; zmierza on do zmniejszenia odmienności tego dzieła, żeby lepiej je wpisać w inną kulturę. Nie proponuje czytelnikowi więcej, niż jest on w stanie otrzymać lub wchłonąć w tym konkretnym momencie dziejów. Często jest spokrewniony z adaptacją w tym znaczeniu, że niezbyt troszczy się o tekstową formę oryginału. [...] Ponieważ pierwszy przekład już wprowadził obce dzieło, drugi tłumacz nie stara się zmniejszać dalej dystansu między dwiema kulturami; nie odrzuca kulturowej obcości, więcej nawet: stara się ją stworzyć. Po dłuższym lub krótszym czasie, jaki upłynął od pierwszego przekładu, czytelnik jest zdolny do przyjęcia, do pojęcia dzieła w jego nieredukowalnej obcości, w jego „egzotyzmie”. Powtórny przekład jest na ogół bardziej niż przekład-wprowadzenie, przekład-aklimatyzacja wrażliwy na literę tekstu wyjściowego, na jego kształt językowy, na jego indywidualność [...] ⁹⁶.

⁹⁶ P. Bensimon, *Seminarium* z 9 i 10 X 1977. Cyt. za: Ballard, *op. cit.*, s. 266.

Przekłady *Pana Tadeusza* – przynajmniej w badanym przez nas wycinku – zaprzeczają tezie Bensimona. Naprawdę naturalizujący przekład polskiej epopei narodowej pojawił się dopiero w r. 1992: jest to przekład Bourgeois. Natomiast autorzy pierwszych przekładów nie stawiali sobie naturalizacji za główny cel pracy. Po przekładzie Gasztowtta, a także po przekładzie Cazina, akcentujących bardzo mocno specyfikę kulturową Soplicowa i okolic, nawet „egzotyzujący” przekład nie unikającego zapożyczeń Rogera Legrasa wydaje się łatwy.

Trzeba jednak wziąć pod uwagę dwa istotne względy: dla Francuzów *Pan Tadeusz* należy – nie trzeba się łudzić – do literatury „egzotycznej” i hermetycznej i na pewno nie czytają jego przekładów tłumy czytelników. A ci, którzy decydują się na lekturę dzisiaj, z pewnością nie sięgają po przekłady najwcześniejsze; można wręcz postawić hipotezę, że dla niespecjalistów nawet tłumaczenie Cazina nie istnieje, i może się zdarzyć, że dla nich „pierwszym” przekładem będzie przekład Bourgeois, znakomicie odpowiadający opisowi modelowego „pierwszego przekładu”, takiego, jak go opisał Bensimon.

Drugi wzgląd to ten, że nawet bardzo dokładna, staranna i wnikliwa analiza tekstów przekładów pozwala zaledwie na postawienie hipotezy o „za-dłużeniu” tłumacza u poprzedników, a nie na rozstrzygnięcie tej kwestii z dużym prawdopodobieństwem. Możemy podejrzewać, że np. tłumaczenie nazwy *kontusz gredyturowy* przez *surtout de gros-de-Tours* jest przejmowane przez kolejnych tłumaczy od Ostrowskiego, ale nigdy tego nie dowiemy się na pewno. (Możemy przepytąć Bourgeois i Legrasa, ale do czego zechcą się przyznać? Bourgeois już powiedział, że poprzedników nie czytał, bo nie chciał ulegać wpływom, nawet nieświadomie.)

I wreszcie na zakończenie powtórzmy, że nasze rozważania i obserwacje nie miały na celu oceny omawianych tłumaczeń prowadzącej do wskazania tego, które miałyby zostać uznane za najlepsze, najbardziej wartościowe, „kanoniczne”. Podzielamy bowiem zdanie Jerzego Paszka i Grażyny Wilk na temat przekładu arcydzieła:

Dla wybitnego utworu literatury światowej należy stosować zasadę współegzystencji kilku wartościowych przekładów. Najlepiej byłoby, gdyby każdy z tych przekładów wskazywał inną ważną stronę oryginału⁹⁷.

⁹⁷ J. Paszek, G. Wilk, *Incipit „Eugeniusza Oniegina” po polsku. (Szkic komparatystyczno-ludyczny)*. W zbiorze: *Przekład artystyczny*. T. 2: *Zagadnienia serii translatorskich*. Katowice 1991, s. 29.