

# Zbigniew Siatkowski

---

## Kiedy poeta przestaje być formalistą?

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (24), 109-129

---

1975

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

sztą, jak to czyni w aneksie swojej książki przywoływany już Bernard Benstock.

Myślę, że dwujęzyczne wydanie *Finnegans Wake* jest optymalnym wyjściem. Tylko podówczas tłumacz (a najlepiej kilku tłumaczy, nanoszących swoje własne skojarzenia i odczytania), zwolniony od daniny aliteracyjno-kalamburowej, mógłby ułatwić Polakowi zrozumienie treści oryginału. W takich superskomplikowanych dziełach, do jakich należy *Finnegans Wake*, trzeba dążyć nie do dawania czytelnikowi namiastki (bo taką zawsze będzie próba „samodzielnego” i „adekwatnego” przekładu), lecz raczej ułatwiać mu samodzielną lekturę złożonego utworu. Nie wiem, czy proponowane obniżenie roli tłumacza (li tylko funkcja polskiego przewodnika w labiryncie oryginału, danie swoistej „nici Ariadny”) zostanie przyjęte z aplauzem i zrozumieniem, ale przypuszczam, że jest to jedyne rozwiązanie w przypadku dzieła, którego już samo przetłumaczenie tytułu kosztuje wiele (i czasu, i odrzucanych kolejno pomysłów...), nie rokując sukcesu. Bo czy *Finneganów ruń* przyjmie się w polszczyźnie? Czy zaowocuje? <sup>6</sup>

Jerzy Paszek

## Kiedy poeta przestaje być formalistą?

### Stabat Mater

*Tłumaczył Miron Białoszewski dla siostry Marii*

*Franciszki od Miłości Bożej*

Stoi Matka obolała,  
 Łzy pod krzyżem przepłakała,  
 Gdy na krzyżu Syn jej mrze.  
 Jakże w duszy jest zmartwiona,  
 Zasmucona, zachmurzona,  
 Aż ją poprzeszzywał miecz.  
 Jakże smutnej i strapionej  
 Matce tej Błogosławionej  
 Jednorodzonego mieć

Stabat Mater dolorosa  
 Iuxta Crucem lacrimosa,  
 Dum pendebat Filius.  
 Cuius animam gementem,  
 Contristantem et dolentem,  
 Petransivit gladius.  
 O quam tristis et afflicta  
 Fuit illa benedicta  
 Mater Unigeniti!

<sup>6</sup> Wyjaśnienia dotyczące tytułu powieści Joyce'a zawierają następujące studia: Benstock: *op. cit.*, s. 215, 249, 122—126; Bonheim: *op. cit.*, s. 46, 59, 72; J. Gross: *Nawiedzony kałamarz*. Przeł. H. Zbierchowska. „Literatura na Świecie” 1973 nr 5, s. 113; J. Strzetelski: «*Finnegans Wake*» w *oczach krytyki*. „Literatura na Świecie” 1973 nr 5, s. 59—60 (tu np. takie polskie formuły tytułu dla *Finnegans Wake*: *Irlandzka stypa Finnegana (Finneganów)*, *Finneganowie zbudźcie się!*, *Ślad po Finneganie*). Zob. też E. Naganowski: *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce'a*. Wyd. 3. Warszawa 1971, s. 165.

I nie łamać się ginącej  
Tej pobożnej, Tej widzącej  
Jednorodzonego śmierć.

Co za człowiek, co nie płacze,  
Kiedy Matkę tę zobaczy  
W udręczeniu — takim, o

Kto niezdolny współczuć czule  
Bólom Matki Syna bóle?  
Czy ma takie serce kto?

Widzi Matka: Syn Jej, Jezus  
Bicze przyjął i krzyż przeniósł  
Za calutki ludzki grzech.

Widzi słodkie swe Rodzone  
Tak śmiertelnie opuszczone,  
Jak ostatni traci dech.

Matko, źródło ukochania,  
Daj mi siłę współczuwania  
Tylu bólom, żalom Twym.

Serce sobie upodoba,  
U Chrystusa kochać Boga;  
Sercu memu spraw to Ty

Matko święta, niechby ono  
Przybijano i dręczono,  
Niech zasiłki Twoje ma.

Zrób mnie godnym uproszenia,  
Udzielenia, udręczenia  
Z Twego Rodzonego ran

Daj pobożnie z Twymi łzami  
Mieć Twój ból z Ukrzyżowanym,  
Póki tym nie przejmiesz mnie.

Niech pod krzyżem z Tobą stoję,  
Niech łyzy Twoje będą moje,  
Tego Twego płaczu chcę

Panno z Panien Najjaśniejsza,  
Już mi nie bądź boleśnieszka,  
Tylko daj i mnie łyzy lać

Niech Chrystusa śmierć przenieś,  
Mękę znieś do pomocy,  
Niech to przejdę jeszcze raz.

Quae maerebat, et dolebat,  
Pia Mater, dum videbat  
Nati paenas incliti.

Quis est homo, qui non fleret,  
Matrem Christi si videret  
In tanto supplicio?

Quis non posset contristari,  
Christi Matrem contemplari  
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis  
Vidit Iesum in tormentis,  
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum  
Moriendo desolatum,  
Dum emisit spiritum.

Eia Mater, fons amoris,  
Me sentire vim doloris  
Fac, ut tecum lugeam.

Fac, ut ardeat cor meum  
In amando Christum Deum,  
Ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas,  
Crucifixi fige plagas  
Cordi meo valide.

Tui nati fulnerati.  
Tam dignati pro me pati,  
Paenas mecum divide.

Fac merere tecum flere  
Crucifixo condolere,  
Donec ego vixero.

Iuxta Crucem tecum stare,  
Et me tibi sociare  
In planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,  
Mihi iam non sis amara:  
Fac me tecum plangere.

Fac, ut portem Christi mortem,  
Passionis fac consortem,  
Et plagas recolare.

Zrób mnie zbitym, poranionym,  
Uniesionym, przepojonym  
Krzyżem Syna, Syna krwią.

Fac me plagis vulnerari,  
Fac me Cruce inebriari,  
Et cruore Fili.

Płomień ognia mnie nie spali:  
Najjaśniejsza mnie ocali  
Na ten ostateczny Sąd.

Flammis ne urar succensus,  
Per te, Virgo, sim defensus  
In die iudicii.

Chryste, a gdy i Ty wyjrzysz,  
Daj przez Matkę i mnie przybyć  
Do zwycięskich Twoich palm

Christe, cum sit hinc exire,  
Da per Matrem me venire  
Ad palmam victoriae.

A gdy ciało będzie zmarłe,  
Spraw, niech duszy będą dane  
Twoje nieba pełne chwał. Amen

Quando corpus morietur,  
Fac, ut animae donetur  
Paradisi gloria.  
Amen. Alleluia.

(*Jacopone da Todò*)

Proste: kiedy podejmuje takie działanie poetyckie, któremu właściwy jest wyraźny ideowy sens.

Czegóż to w zatroskaniu nie pisano o Mironie Białoszewskim! Nie, oczywiście nie o tym, który nieśmiało i z rzadka próbował ujawnić się młodymi wierszami w czasach planu trzyletniego. Ani o tym, którego później drukowane teksty (dla dzieci!) wydawały się skromnym listkiem na obrzeżu wieńca, edukacyjnej literatury. Tamten Białoszewski dostrzegany nie był. Dostrzeżono go dopiero, gdy okazał się jednym z Pięciu — po sławnej dwójkolumnie poezji w „Życiu Literackim”. Grudzień 1955. Całkiem zmieniona sytuacja w stosunku do paru lat poprzedzających. Tych Pięciu zyskuje dla swej liryki niezwykle rezonans, ponieważ czas dziejowy stał się rezonatorem. Wielu o wierszach mówiło wtedy zamiast; mówiono na razie aż o wierszach (zamiast o czymś dla mówiących jeszcze istotniejszym). Nowo (i po nowemu: nie z urzędu, lecz w imię indywidualnego gustu rekomendantów) przedstawieni poeci zachwycili jednych, przerażili innych, ale stało się jasne, że skoro ludzie takie wiersze piszą, a poważna gazeta je zamieszcza i wyróżnia, to gdzieś widać ześliznęło się bokiem całe przemyślnie pouczenie jutrzejszych pisarzy, jak mają być pisarzami. Na nic sekcje poezji, na nic koła młodych. Więc tropiciele róż-formalistek podnieśli rychły alarm, jakby tu szło o kolejne przemytnictwo ideologiczne, lecz przecież nie tylko oni wystąpili z zastrzeżeniami: również krytycy o szerszym, społecznikowskim horyzoncie, późni uczniowie autora *Snobizmu ipostępu*. Polifonia sceptyczności. Maciąg, że obojętność pęta te wiersze; Stanuch, że ta poezja nie proponuje niczego; nawet Błoński, że łamigłówa; po jakimś czasie Lisiecka, że epatowanie dla epatowania i asemantyczne dziwolągi.

Władysław Machejek:

„Odczuwam dreszcz: młodzi poeci tak się starają ustawić, jakby życie było wielką niewiadomą i niewidomą, a rzeczywistość czymś nie istniejącym, ta rzeczywistość odczuwalna przерóżnie, ale po ludzku, przez miliony... Może szyfry oznaczają jakieś wielkie rozwiązania? Może. Ale szyfry są niepoetyckie. (...) Ileż jeszcze nowych wartości wniesie swoimi wierszami Białoszewski, jeśli będą one ciągle jak umycie rąk wobec rzeczywistości realnej?”.

Zygmunt Lichniak:

„Oto jeszcze jeden z niezwykle uzdolnionego zastępu małych proroków, którzy światu przynoszą nową sztukę na «nie». Protest w sztuce — przynajmniej dla mnie — tyle jest wart, na ile jest propozycją (...) Dlatego, gdy w *Autoportrecie odczuwanym* poeta pyta: «Gdzie są moje granice?» odpowiedziałem sobie za niego bez złośliwości, z nadzieją: «Chyba nie w *Obrotach rzeczy*... Trzeba mieć coś więcej do ofiarowania światu”.

Ryszard Matuszewski:

„Próbowano oznaczyć miejsce wierszy Białoszewskiego na mapie naszej rzeczywistości współczesnej, widzieć w nich rodzaj uczuciowo-intelektualnej samoobrony przed troskami i szarzyzną życia. Można by to uznać za trafne, ale z jedną poprawką, tą mianowicie, że — jak mi się zdaje — nie jest to liryka, której zasadnicza struktura mogłaby ulec przeobrażeniu na skutek jakichkolwiek zmian uwarunkowania społecznego. Wydaje się ona doskonale uodporniona na wpływy zewnętrzne; na tym właśnie polega jej hermetyczność”.

Znowu Matuszewski, po następnej Białoszewskiego książce:

„Imperatywem twórczym Białoszewskiego jest swobodna, sztubacko przekorna zachcianka, zabawa pełna swoistego wdzięku, lecz naprawdę nie znosząca ani erudycyjnych wywodów naszych speców od nowoczesności przez duże N, ani natrętnych pytań utyliłarystów «czemu to służy?», «po co to wszystko?»”.

Oraz — co najpoważniejsze, choć wyrażone bardzo wcześniej — Kazimierz Wyka:

„W całości jest to bowiem piarstwo słabo zaangażowane. Przypuszczam, że gdyby Białoszewski znalazł się w Nowej Hucie, zobaczyłby tylko Cyganów i ich dyluwialne mity. Sądze, że przyjaciele *Obrotów rzeczy*, a na pewno do nich należe, oddają niedźwiedzią przysługę poecie usiłując albo ten fakt przesłonić, albo przeinterpretować «socjologicznie». (...) Faktu, że tomik Białoszewskiego mógł się ukazać drukiem dopiero po likwidacji faulizmu, nie mylmy z tym, jakoby odbijał on postawę ideową i doświadczenie roczników, dla których antylakiernicza prawda stała się ciężko opłaconą zdobyczą. *Białoszewski stoi z boku*. Całość jego poetyki nie jest zaangażowana w publicystykę „Po Prostu”, prozę Marka Hłaski, wiersze Bohdana Drozdowskiego, malarstwo Celnikiera”.

Czyli opinię, iż Białoszewski to ktoś, kto stoi z boku, mieli za dosyć aksjomatyczną i czytelnicy ufający jego poezji (przynajmy, oprócz

Jana Błońskiego), i wąpiący w nią. Można by sądzić, że im oczywistsza była wynalazczość tej poezji, im bardziej pociągająca językowa jej (bądź jeśli kto woli — obrazowa) mechanika, tym ostrzej się rysowało pytanie o sens. Po co te wiersze? W imię jakiej sprawy? Tadeusz Nowak, pierwszy przecież wśród tych, którzy na prapremierę pięciu poetów zareagowali serdecznie, też uznał za konieczne przyjrzeć się nowym lirykom w ideologicznym widnokregu.

„Chciałbym się jeszcze króciutko zastanowić, komu ta poezja służy i jaka jest jej wartość poznawcza. (...) Zastanawiamy się często, co ma wyrażać poezja socjalistyczna. Sądzę, że problem jest wiecznie ten sam. Chodzi po prostu o proste go człowieka, o ukazanie jego złożonych uczuć w elementarnych, podstawowych prawdach naszego czasu”.

Tak formułuje postulaty czytelnik życzliwy i rozumiejący, choć wie, że są one trochę na wyrost, nad miarę wobec Białoszewskiego „wierszy ubranych jak eleganci z przedmieścia: wszystko jest normalne, tylko krawat zbyt jaskrawy”. Lecz już Stanisław Stanuch z młodzieńczą gorącością żąda więcej, na przełaj idzie:

„Dlatego trzeba im będzie jeszcze w ich drodze ku nowoczesności (tym razem bez cudzysłowu) zrozumieć jedną prawdę: że każda wielka literatura była i jest siostrą rewolucji. (...) Chciałbym, aby zrozumieli to moi debiutujący rówieśnicy. Chciałbym, aby w swojej praktyce poetyckiej zrozumieli, że od prawdy tej nie można się wyłgać ani «wolnym» bełkotem *Moich Jakubów znużenia* (...)”.

I usprawiedliwi tu siebie, poeto. Dużo chcą. Życie, świat, rzeczywistość, społeczeństwo, ba: rewolucja i socjalizm. Z takich wymagań, ze spostrzegawczości wobec tych kierunkowskazów rozliczyć by się trzeba jak ze stypendium artystycznego, jak z przedustawnego zaufania. Miron Białoszewski prawie się też usprawiedliwiał. Prawie; wszakże to M'ironia mimo wszystko:

Tłumaczenie się z twórczości

chęć od mojego pisania nabrania życia otoczenia  
a ja ich łapię za słowa  
po tocznie  
po tworzę

Jednak im dalej w las — w las rzeczy i dodawanych do nich słów — tym gęściej było. W porównaniu z debiutanckim tomem o trzy lata późniejszy *Rachunek zachciankowy* znacznie intensyfikuje kwestię nas obchodzącą. Mylne wzruszenia jeszcze bardziej. Tu Białoszewski zgoła zrezygnował z takich sposobów poetyckiej transkrypcji „życia otoczenia”, jakie czynił osiągalnymi już nie model niegdysiejszych *Ballad rzeszowskich* — jakże komunikatywnych! — lecz choćby model *Ballady od rymu*; i w porównaniu np. z *Fafem sielskim* lub

*Ortoepisnem* mogłyby *Moje Jakuby znużenia* ująć prawie za wzór klasycystycznie klarownej liryki zaangażowanej. Na koniec kiedy ukaże się tom *Było i było*, to nawet Ryszard Matuszewski, dotąd wyrozumiały krytyk a mentor łagodny („Co do mnie — proszę bardzo” — pisał o zachciankach *Rachunku zachciankowego*), teraz zżyma się na „ideał stanu biernego” i potrzebna mu się wydaje wymówka, w jego właśnie ustach wymowna szczególnie:

„Debiut Białoszewskiego zapowiadał przecież — co tu ukrywać — znacznie więcej. Zachowując postawę doskonale bierną, ograniczając się do odruchów myśli i odruchów pióra nie można dojść do żadnych naprawdę ambitnych wyników artystycznych”.

Tymczasem najzupełniej niespodziewanie stanął przed nami Białoszewski inny. Kompletnie inny. Wymykający się wszelkim zarzutom w rodzaju powyżej pobieranych, bo i wymykający się wszelkiemu wobec tego poety czytelniczemu nawykowi. 12 kwietnia 1965 r. PIW oddał krakowskiej drukarni do składania maszynopis *Było i było*, zamykając takim sposobem pewien etap twórczości pisarza, a w numerze z datą 11 kwietnia „Tygodnik Powszechny” opublikował — godnie, na pierwszej kolumnie — Mirona Białoszewskiego tłumaczenie średniowiecznej pieśni *Stabat Mater*. Była to Palmowa Niedziela, utwór miał dla katolickiego pisma przydatność aktualno-hodegetyczną, przecież mówi o sytuacji wartej rozważenia zwłaszcza w Wielkim Tygodniu. Od samych swych początków „Tygodnik Powszechny” zwykł robić okolicznościowy duszpasterski użytek z tekstów starszej literatury chrześcijańskiej: już to Ojców Kościoła, już to średniowiecznych łacińskich hymnografów. Z zakresu hymniki kościelnej często drukowano przekłady Leopolda Staffa, jeszcze od wojennej Wielkanocy 1945 r.; m. in. w marcu 1951 r. ukazało się — również na pierwszej stronie i również w Niedzielę Palmową — jego tłumaczenie *Stabat Mater*. Do reszty to uświadamia, w jakim kontekście literackim i pastoralnym pojawił się przekład Białoszewskiego, jak mógł być przyjęty. Wszelako nie tylko redaktorzy mieli poczucie jego przydatności praktycznej: tu, teraz i dla określonego ideowo kręgu odbiorców. Sam translator też, skoro nad tekstem zamieszczono notatkę taką: „Tłumaczył Miron Białoszewski dla siostry Marii Franciszki od Miłości Bożej”. Zatem konkretny adresat i wyraźne przeznaczenie. Pewność mieć wolno, że na modlitewny użytek. Trochę podobnie Mickiewicz swój przekład *Veni Creator* sporządził dla Stefana Witwickiego, do modlitewnika, który ten zamierzył wydać; trochę podobnie Wyspiański swój z kolei tekst hymnu *Veni Creator* był gotów zaangażować „na rzecz potrzebujących wsparcia i pomocy w Królestwie Polskim” — i też konkretnie wyobraził sobie adresatów: przez postaci Żeromskiego i Piłsudskiego, organizatorów tego wsparcia. Okoliczności więc powstania i publikacji przekładu *Stabat Mater*

nie całkiem ułatwiają podtrzymywanie zdań o tym, jak to bardzo Białoszewski hermetycznie a na uboczu. Zależy jak się owo ubocze wyrozumie.

Cóż dopiero sam tekst, kiedy się weń wczytać.

Z całą bowiem pewnością jest to przekład nie neutralny stylistycznie i nie konwencjonalny, np. według wzorców liturgicznie stosowanej polszczyzny, potwierdzanych chociażby właśnie przez czołowe kolumny „Tygodnika Powszechnego”. Na odwrót, sekwencja *Stabat Mater* została wyrażona tu ogromnie precyzyjnie — po Białoszewsku. Pomyśleć: ta sekwencja, brylant liryki, jeden z najświetniejszych tekstów modlitewnych, ten kwiatek franciszkańskiego średniowiecza na warsztacie translatorskim poety, który jeśli dotąd przekłady publikował, to głównie *Przekład z parasolki* i *Przekład z materaca*.

Czy to w ogóle możliwe, i jak?

Już z miejsca pierwsza zwrotka, pierwszy wers to szok dla nawykłych do pieśni *Stabat Mater dolorosa*. O przymiotnik idzie. Odtąd zawsze tamto średniowieczne „dolorosa” przekładano u nas jako „boleściwa”. No, niezupełnie od zawsze, bo Stanisław Grochowski użył tu w ogóle innego sposobu, destruując łacińskiemu autorowi jego wspaniałe klarowny incipit, przemieszczając słowa (więc i znaczenia) z pierwszego wersu do drugiego i odwrotnie.

Stabat Mater dolorosa  
Iuxta Crucem lacrimosa

Stała pod krzyżem troskliwa  
Matka z płaczu ledwo żywa

Ale następcy rychło to naprostowali. Zbyt wiele znaczy incipit dla każdego lirycznego wiersza, co dopiero dla pieśni, w śpiewie, i to dla pieśni takiej jak *Stabat Mater*, która jest uznanym arcydziełem prostoty języka. Toteż w kolejnej wersji polskiej, bodaj zaraz siedemnastowiecznej, pojawił się w inicjalnym wersie szyk wyrazów ściśle odwzorowany z oryginału: orzeczenie — podmiot — przydawka.

Stała Matka Boleściwa  
Pod krzyżem bardzo troskliwa

Przekład Grochowskiego został tu, widzimy, uściślony pod względem składniowym, ale i rytmicznym; ponieważ wers inicjalny usamodzielniał się i znaczeniowo wyosobnił, jego klauzula odzyskała tym samym moc intonacyjną tak dużą, jaką ma w pierwszym wersie oryginału. Natomiast wyraz „boleściwa”, o który nam chodzi, mógł przy tym przekształceniu najpewniej być wypowiedziany przez rym Grochowskiego, bo to, że współdźwięczące wersy kończą się na -iwa, ocalało mimo zasadniczej przebudowy strofy. Zresztą może ma coś z tą sprawą wspólnego pewna wielkopostna pieśń, zaczynająca



się od słów „Daj nam Chryste wspomóżenie”, którą ksiądz Mioduszewski oznaczył jako „starodawną”, a której zwrotka trzecia brzmi:

Stała Matka Bolesciwa,  
Pod krzyżem bardzo smutliwa,  
Na którym był jej Syn wisiał.

Tak czy inaczej, w kontekście Golgoty właśnie ten wyraz: „bolesciwa” zadomowił się w naszej zbiorowej pamięci i wyobraźni. Taką wersję *Stabat Mater* upowszechnił jakże autorytatywny śpiewnik Mioduszewskiego, potem śpiewnik Siedleckiego, setki bez przesady różnych książeczek do modlenia, dawna szkoła, później katechizacja, kolejne nowsze przekłady:

Stała Matka bolesciwa,  
Obok krzyża ledwo żywa.

A ponadto Lenartowicz, który swój znany, piękny i wciąż niedooceniany przez badaczy wiersz *Stabat Mater* zasadził na refrenicznej wymiennosci incipitu tekstu łacińskiego oraz wersu o Bolesciwej właśnie; jeszcze i obecne pokolenie tego Lenartowicza po kościołach w poście śpiewa: „Wiatr w przelocie skonał chryżym,/Przeniknęła ziemię zgroza”. A ponadto zbieżność z całą oficjalną aparaturą językową kultu Matki Boskiej Bolesnej (Dolorosa): Siedem Bolesci, bolesne tajemnice różańca, „do serca twego mieczem boleści wskroś przeszyciego”, „Skowronek, panie, to ptaszyna wczesna, i Matka Boska, do tego Bolesna, wszystkie skowronki w swej opiece trzyma”. Istotnie, jednoznaczne jest doświadczenie polszczyzny: Matka „iuxta crucem” z łacińskiego hymnu powinna być bolesciwa. Nawet Staff incipitem swego przekładu „Bolejąca Matka stała” w istocie nie nadwerzęzył tej tradycji, bo też i odbiegł od niej bardzo niedaleko.

Tymczasem Białoszewski tradycji nie słucha. Tak rozstrzygnął:

Stoi Matka obolała,  
Łzy pod krzyżem przeplakała,  
Gdy na krzyżu Syn jej mrze.

Otóż obolała to nie tylko inne słowo, uchylenie się w tej ważnej klauzuli od dziedzictwa poprzednich tłumaczeń. To również inna nad tym słowem stylistyczna aureola. Odrębny świat emocjonalny. Pewnie, z etymologicznego punktu patrzenia mniej więcej jednaką od „dolor”, „ból” odległość widzimy i do „bolesny”, i do „obolały”. Lecz gdzież „obolałej” do takiego ukłasyicznienia, takiej dostojności, jaką od początku miała, a tym bardziej dziś ma — po tylu szacownych użyciach — „bolesciwa”. „Obolała” brzmi pospolicie: obolałe może być dźiąsło, twarz, ręka, szyja, bok; obolały jest człowiek, np. gdy obity. Szara, cielesna sprawa. Jak w życiu, a nie jak w ołtarzu. Podobnie w wersji drugim: „Łzy pod krzyżem przeplakała”. Prze-

plakać ły? Przeplakać można część czasu: godzinę, tydzień, życie całe — tak prawie, jak przeplakać np. cały seans *Love Story* lub łódzki spektakl *Trędowatej*. Być może też przeplakać fortunę, spadek mogłaby jaka niezaradna i niegospodarna wdowa. Da się także coś wyplakać: oczy. No więc konsekwentnie: wyplakać wszystkie ły. Choć naturalnie wyplakać można poza tym zmiłowanie, posadę, wizę, cofnięcie wypowiedzenia. Albo ból, żal, rozpacz — wyplakać do dna. Przeplakać ły natomiast — to wyrażenie szorstkie, niezborne w swoim skontaminowaniu, chropawe. Wyrażenie, które zdumiewa; zatrzymuje uwagę czytelnika. Też i ono się nie nadaje pod klasycyzujący werniks.

Dalej: „Syn jej mrze”. Jak to — mrze? Mrą w polszczyźnie zazwyczaj muchy, choćby w przysłowiowym porównaniu. Biedne i smutne to nazwanie śmierci. Nic patosu, nic pomnika. Nie umiera tutaj Chrystus (jak tradycyjnie: „Ach, ach, na krzyżu umiera”), nie kona („Woła i kona, ły z oczu leje”). Mrze — z całą wątlnością, żalnością słowa.

Trzy wersy, trzy wyrazy znamienne dla przekładowej decyzji Białoszewskiego, po jednym na każdy wers. Mocno one indywiduują strofę, tak by już nie mogła podźwiękiwać zwyczajnością obrzadku, osłuchaną powagą sytuacji. Siostrze Marii Franciszce poeta nie przypisał modlitwy z szablonowych zdań; bynajmniej nie jest to „ubiór, co sparciał”. Rozstrzygnięcia tłumacza łamią nawyk: stereotypowy związek między pobożnym przeżyciem a stylistyką pewnego typu (dodajmy na boku, że ów typ stylistyki też współkształtował określony, skonwencjonalizowany typ pobożności — i to przez parę pokoleń). Łamaniu nawyku sprzyja również niewierność tłumacza (bo tak! to aż niewierność) już wobec pierwszego wyrazu. Kto widział imperfektywne „stabat” oddawać słowem „stoi”! Tego nigdy wcześniej nie było.

Przeczytaliśmy pierwszą zwrotkę; zwrotek jest dwadzieścia. I krok po kroku podobnie.

Jakże w duszy jest zmartwiona,  
Zasmucona, zachmurzona,  
Aż ją poprzesywał miecz.

Cuius animam gementem  
Contristantem et dolentem  
Pertransivit gladus.

Widać, w jakiej mierze te nagromadzone tu potrójnie i rymujące się przymiotniki zależą od łacińskiego pierwowzoru. Oczywiście „anima gemens” oznacza coś innego niż zmartwiona, lecz o tyle swobody twórczej nikt by tłumaczowi rachunków nieufności nie wystawiał. O co innego chodzi. Tutaj podglądamy zasady, jakimi Białoszewski kierował się w doborze wyrazów do tego trójopisu. Że współbrzmia-

ce i że jednakże pod względem formy gramatycznej — o tym przesądził Iacopone da Todi (jeśli to on istotnie napisał *Stabat Mater*; Białoszewski wydaje się tak mniemać, a w każdym razie od lat redakcja „Tygodnika”). Natomiast że wszystkie trzy są aliterowane i że łączy je analogia nie tylko sufiksalna, lecz również prefiksalna — to już naddatek tłumacza. Nade wszystko zaś wybór słów: z potocznej leksyki, z magnetofonu codziennych rozmów. Po Białoszewsku. Zmartwiona — Matka Boska. Zachmurzona — Matka Boska. Jakież to prywatne słowa, za grosz w nich nawet liturgicznej polerowności; to raczej wracając z niesporów tak można mówić o sąsiadce, a czytelnicy Białoszewskiego bodaj czy by nie skłonni wyobrazić sobie „zachmurzoną Ma. Bo.”. Przy tym słowo zmartwiona, gdy mu się przyjrzyć, prócz podstawowej warstwy znaczenia „zatroskana, zafrasowana” ujawnia drugą, mianowicie na dnie źródłosłowu. „Zmartwiony” wiąże się z „martwy”. Więc jest to wyraz w promieniu śmierci, trochę coś jak „zmartwiały”. Zbliżony ku „martwości” (także: ku „umartwieniu”). Białoszewski, który do trzeciego wersu wprowadził — pamiętamy — czasownik „mrze”, przymiotnikowi „zmartwiony” w wersie czwartym uczynił z tego czasownika oparcie etymologiczne. A cała figura jest nowa, po franciszkaninie-łacinniku nie przejęta.

Czasownik „pertransivit” tłumaczono dotąd: „przenikał”, „przeszedł”, „tkwił”; Grochowski powiedział pięknie: „dusza ona (...) od miecza przerażona”. Wybrana przez Białoszewskiego forma „poprzeszywał” na pozór jest adekwatna ze względu na swą podwójność przedrostków. Jednak, inaczej niż „pertransivit”, słowo „poprzeszywał” wyraża wielokrotność działania. No to dobrze, przecież Bolesna zaznała siedmiu ran. Tak, ale od siedmiu mieczów — wypadnie odpowiedzieć. Są dowody ikonograficzne. Miecz, pojedynczy „gladius”, który wielokrotnie ją przeszywał (ją — to w dodatku u Białoszewskiego znaczy Matkę, a nie duszę, jak w oryginale; przekład ma tu dramatyczną materialność), niemalże raz koło razu, kojarzy się z zawziętym okrucieństwem bardziej niż z prorocstwem łagodnego Symeona w ewangelicznej Łukaszowej relacji. Znów: tak mogłaby może miejska ballada opiewać tragedię Mańki czy Helci, zakłutej przez amanta-sadystę; polszczyźnie wykwiintnej, polszczyźnie np. Leopolda Staffa, księdza Karyłowskiego, księdza Piwowarczyka na myśl by nie przyszedł ani wyraz, ani obraz.

Co zwrotka, to przykład tego odnawiania klisz stylistycznych.

I nie łamać się ginącej  
Tej pobożnej, Tej widzącej  
Jednorodzonego śmierć.

„Nie łamać się” ma tu sens akurat taki jak w zawołaniu „Koleś, nie łam się”, „nie obcinaj się”, prawie że „mie pękaj”; czyli z grubsza taki, jaki miało „ze słabością łamać (się)” przed półtora stuleciem.

Tyle że kreuje to słowo kompletnie inny walor socjostylistyczny.  
Z prosta ono brzmi.  
Bądź też:

Widzi Matka: Syn Jej, Jezus  
Bicze przyjął i krzyż przeniósł  
Za calutki ludzki grzech.

Nowe zadziwienie leksykalne. W średniowiecznej sekwencji, w tekście liturgicznym słowo „calutki” — zupełnie jakby to była ludowa piosenka albo dzisiejszy, stylizowany przebój, w rodzaju:

· · · · ·  
szli za tobą jak za wielką panią  
na calutkim Śląsku

Przyznamy przecież, że żadna z zacytowanych poniżej zwrotek — a tak przekładano wcześniej siódmą strofę pierwowzoru — nie do-  
równuje ekspresją tekstowi Białoszewskiego:

Przez swychże złości mierzone  
Własne swe dziecię zmęczone  
Widziała i zelżone.

Dla złości ludu swojego  
Widziała tak zmęczonego  
Jezusa, Syna Swego.

Za swojego ludu zbrodnie  
W mękach widzi tak niegodnie  
Zsieczonego Zbawcę dusz.

Widzi, jak za ludzkie winy  
Znosi męki Syn jedyne,  
Jezus, — jak Go smaga bat.

Dynamiczność i prostota zwrotki Białoszewskiego jest zasługą kilku dowolności przekładowych. Po pierwsze — składni przytoczenia, lapidarnie, gdyż asyndetycznie, wprowadzającej relację o Męczonym, formułowaną za pośrednictwem orzeczeń, czasowników. Po wtóre — konkretyzacji obrazu: zamiast „Iesum vidit in tormentis et flagellis subditum” czytamy, iż „bicze przyjął”, niezwykle, ale wyraziście; tak jakby przyjął los, śmierć, wiarę, sakrament, wyzwanie, albo skądinąd bitwę, gościnę, etat, towar, inwentarz (np. na stan), telefonogram czy lekarstwo; bądź wreszcie kogoś przyjął w skład lub poczet. Bardzo wielostylowe jest we współczesnej polszczyźnie to „przyjąć”: od wysokiej retoryki po żargon zaopatrzeniowców, i właśnie ono ma z woli Białoszewskiego funkcjonować w kontekście dotąd obsługiwanym bez reszty niemal przez barokową stylistykę *Gorzkich żalów*: „Jezu! u kamiennego słupa niemiłosiernie biczmi usmagany”.

Po trzecie — z inicjatywy tłumacza pojawia się w tej strofice krzyż, który należało przenieść. A znów jest to obraz uzmysławiający, antyabstrakcyjny; o ileż to więcej „krzyż przeniósł” niżeli „tormenta”, ogólnikowe i faktograficznie do czego innego zresztą się odnoszące. Znów widać, jakby w wielkopiątkowym parafialnym teatrze albo jak na ilustracjach do Drogi Krzyżowej — tego, który niesie, dźwiga, „idzie przez wieki, krwią znaczy drogę twardą od cierpień i bólu”. Natomiast dla czytelnika przyzwyczajonego do trochę szerszych kulturowych skojarzeń ponadto mieści się w owym „przeniósł” nawiązanie do starszego znaczenia: „przenieść na siebie” — „znieść, wycierpieć, wytrzymać, sprostać”. Zresztą czasownika przenieść Białoszewski użyje w tym przekładzie jeszcze raz, gdy budując równoważnik wersu

Fac, ut portem Christi mortem

powie:

Niech Chrystusa śmierć przeniosę,  
Mękę zniosę do pomocy,  
Niech to przejdę jeszcze raz.

Tym sposobem tłumacz, wierny w wypadku drugim wobec znaczenia słowa „portare”, przez to iż czasownik „przenieść” wprowadził do tekstu dwukrotnie, na własną rękę stwarza w tym tekście swoisty paralelizm leksykalny, o tyle jeszcze ważniejszy konstrukcyjnie dla utworu, że człony paralelizmu dzieli duża odległość: 26 wersów. Natomiast sam paralelizm ma wyraźny walor ideowy: „Jezus (...) krzyż przeniósł/Za calutki ludzki grzech/(ja) Niech Chrystusa śmierć przeniosę (...)/Niech to przejdę (...)”. Nowa więź między Męczonym a tym, kto jego mękę kontempluje.

Podobne zresztą klamry wzmacniające kompozycję pieśni tłumacz założył również innym czasownikiem. Znów charakterystycznym dla niego.

w. 16—17:

Kto niezdolny współczuć czule  
Bólom Matki Syna bóle?

w. 25—27:

Matko, źródło ukochania,  
Daj mi siłę współczuwania  
Tylu bólom, żalom Twym.

Wersy 16 i 17 tekstu łacińskiego zawierają bezokoliczniki „contristari” i „contemplari”; w strofie dziewiątej mówi się do Matki: „Me sentire vim doloris/Fac”. Są to, jak widać, różne czasowniki i oczywiście w różnych uwikłaniach stylistycznych. Białoszewski nie tylko je zuniformizował (a więc powiązał wzajemnie) słowem

„współczuć”, ale też zastosował dwa zabiegi dodatkowe, ekspresywizujące nowo tą metodą utworzony kontekst. Jeden z nich to redundantna figura fonemiczno-etymologiczna: „współczuć czule”, ostro wpadająca w ucho, swą nadwyrazistością umacniająca od dawna kreowane przez tłumacza wrażenie stylu jaskrawego i przez to plebejskiego. Drugi — to użycie odsłownego rzeczownika „współczuwanie”. „Współczuwanie” nie jest oczywiście tym samym co współczucie. I nie tylko o uchwytny tu element iteratywności chodzi. Niecodziennność, nowość wyrazu „współczuwanie” zwraca uwagę na to, jak on jest zbudowany, rozszczepia go w świadomości czytelnika sekwencji: współ + czuwanie. A więc, mało że współczucie wielokrotne, trwające, ciągłe; także czuwanie współ. A słowo „czuwanie”, „vigilia”, przez swoje skojarzenia ascetyczne trafnie bodaj interpretuje to, o co podmiot liryczny prosi: nie tylko o prawo współczucia, lecz o dar współskupiania, modlitewnego towarzyszenia duchowego przeżywanym wciąż na nowo zdarzeniom Kalwarii. Tyle wypatrzy czytelnik wprowadzony w świat pojęć chrześcijańskich. A czytelnik o innym typie doświadczenia bądź wrażliwości? Ten współczuwanie w lot odczyta jako okruczeństwo języka najpotoczniejszego, nieinteligentnego, języka z kolejki przed sklepem: Pani, jak ja pani współczuвам!

Temu samemu wyczuciu kolokwialności przyświadcza wers „Niech to przejdę jeszcze raz”. On też nie ma odpowiednika w tekście łacińskim, za to ma odpowiednik w mówionej — i to bardzo potocznie — polszczyźnie współczesnej. Od kiedy po tokijskiej olimpiadzie wyprodukowano u nas film dokumentarny *Przeżyjmy to jeszcze raz*, a ten tytuł wnet jęli naśladować rozmaici radiowi i gazetowi dziennikarze (co rzeczą zwykłą w prasowej stylistyce sportowej), związek wyrazowy „przeżyć coś jeszcze raz” wszedł do zasobu popularnych powiedzeń i wnet, jak to bywa, przyblakła wśród użytkowników tego wyrażenia świadomość, skąd się ono w ich mowie wzięło. Zaczęło obsługiwać bardzo różne życiowe sytuacje, stało się może surowcem dla przyszłego przysłowia — samo zresztą nawiązujące do różnych przysłowiowych formuł, których osią krystalizacyjną było „jeszcze raz”.

Następny kolokwializm przerośnie bodajże plastycznością przykłady dotychczas rozważane.

Co za człowiek, co nie płacze,  
Kiedy Matkę tę zobaczy  
W udręczeniu — takim, o

Trzeci wers zacytowanej właśnie zwrotki stanowi przekład wersu „In tanto supplicio”. Z czego wniosek, że „taki, o” to tyle co łacińskie „tantus”. Nieodparta racja i nieliche zdumienie zarazem. Żaden podręcznik ani żaden Koncewicz takiego odpowiednika dla „tantus” podawać nie mogli. Lecz mówiona polszczyzna go zna. Kwantyfi-

łkacja i kwalifikacja zgodnie współtworzą jego znaczenie; wspomaga je zaś spory ładunek emocjonalny. „Jaką rybę wczoraj złowiłeś? Ogromną, taką o. Jakie ogórki sprzedają? Ogóry jak szczury, takie o. Jak się chowa bratanek? Szalenie urósł, już jest taki o”. Bardzo to familiarne mówienie. Na papierze w ogóle dziwnie wygląda. A uprzytomnijmy sobie, iż zwrotka, która się kończy tak nie do druku, rozpoczęła się też kolokwializmem „Co za człowiek” — i w istocie nic z tej kolokwialności nie błędnie dlatego tylko, że łaciński tekst mówi literalnie toż samo (gdyż o zmianę trybu koniugacyjnego mniejsza):

Quis est homo, qui non fleret

Godne uwagi, iż nowością jest tłumaczenie tak dosłowne. Dotychczasowi tłumacze wydziwiali i komplikowali nieco — w imię literackości, jak się zdaje:

Kto jest serca tak twardego

Gdzie jest człowiek, co łzę wstrzyma

Któż od smutku się powstrzyma

Tymczasem literalność pozwoliła Białoszewskiemu uniknąć literackości (w jej przebrzmiałym rozumieniu oczywiście, bo każda antyliterackość staje się literackością czasu nowego). Przekład tak niemal ścisły jak gimnazjalna wprawka zyskuje zaświadczenie swego kolokwialnego właśnie stylistycznego waloru dzięki kontekstowi, który tłumacz stworzył — pod tym względem dość jednoznaczny od pierwszej chwili.

A teraz przykład tego kolejny. Jeszcze dobitniejszy.

Vidit suum dulcem natum

Morientem desolatum

Widzi słodkie swe Rodzone

Tak śmiertelnie opuszczone

Dosłowność tłumaczenia znów pachnie młodzieńczymi preparacjami. Każdy właściwie łaciński wyraz ma tu swój zamiennik polski. I jeszcze raz w tej dokładności coś nieprawdopodobnego, coś spoza wszelkich dostojnych kanonów. „Vidit” — „widzi” (no — prawie, ale ta licencja temporalna trwa od pierwszego wersu), „suus” — „swoj”, „dulcis” — „słodki”, „natus” — „rodzony”. Tylko skąd ten rodzaj nijaki? Przecież zakonny autor nie chciał, aby Matka ujrzała „suum *dulce* natum”. Tego chce może dopiero potoczna polszczyzna, pieszczotliwie używająca neutrów. Kochanie moje, kochanie (przed Gałczyńskim już autor *Trzech siostr* doceniał tkwiącą w tej polskiej nijakości wartość emocjonalną!); moje małe, moje miłe, moje słodkie, moje jedyne, moje moje — tak się mówi, tak mówimy

wzruszeni, mniejsza: do niej czy do niego. Jest to poza granicą protokolarności wypowiedzi, natomiast w granicach świata prywatnych wzruszeń, często i plebejskością podbarwionych. Racja po temu, by takie słowa włożyć w usta Matce pośród dramatu Golgoty, istnieje i w zbiorowej świadomości, i w tekstach powszechnie znanych, gdyż odnoszących się — do sielanki betlejemskiej. Przecież polskie kolędy są pyszną galerią hipokorystyków: „Boże Dziecię”, „Pacholátko”, „Witajże Dzieciátko z Panny narodzone”, „Leży Dzieciátko jako jagniątko”, „Zjawiło się nam dziś coś nowego”, „Lili lili laj śliczne Paniąteczko”. Łuk uczucia macierzyńskiego, przerzucony od stajenki po zdjęcie z krzyża, zawiera się może najwyraźniej w takim wyobrażeniu plastycznym, jakim jest Pietà: matka znowu tuląca na swych kolanach syna — martwego. Siódmy smutek Bolesnej. Drogi Krzyżowej stacja trzynasta.

Dochował się od początków zeszłego wieku klocek drzeworytniczy z warsztatu Macieja Kostryckiego w Płazowie (więc najprawdziwsza klasyka polskiej grafiki ludowej). Właśnie Pietà. Pod wspaniałe dekoracyjnym drzewem folklorystycznej baśniowości Matka i Syn. Oboje w koronach, bogato ubrani. Ale liczą się naprawdę tylko ich twarze: jego twarz, wychudła i delikatna — oraz twarz jej, pełna naiwnie, lecz pięknie przedstawionego bólu, z dwoma ogromnymi łzami pod oczyma. To, co w tych twarzach próbował wyrazić wiejski ksylografik, Miron Białoszewski zmieścił w swym arcywiernym jako całość przekładzie: na polską plebejską modłę wiernym prostocie oryginału. Matka, która w śmiertelnej okoliczności, w bezradnym bólu nazywa syna Rodzonym, jakże przywodzi nam na pamięć tę chłopską matkę z *Dzwonów* Marii Konopnickiej: „Mój synaczek, mój rodzony w trumience leży”. Oto Białoszewskiego ojczyznopolszczyzna. Oto wybór — fundament stylistyki.

Takich przykładów można tu podać kilkakrotnie więcej i każdy, kto przestudiuje tekst Białoszewskiego, sam je wynajdzie. Podmiot liryczny poleca Matce Bożej modlitewnie swoje serce: „Niech zasiłki Twoje ma”. Zasiłki, to ZUS-owskie słowo, zjawia się tutaj — bez impulsu ze strony oryginału — w sensie: pomóż memu sercu, umocnij je; o wiele dokładniejszy w tym miejscu (i gładszy) jest przekład aktualnie używany w kościołach: „Rany Pana aż do wnętrza/W serce me głęboko wpój”.

Lub trochę podobna sprawa stylistyczna:

Daj pobożnie z Twymi łzami  
Mieć Twój ból z Ukrzyżowanym

By naprawdę zrozumieć to zdanie o składni brzydkiej, nieprzejrzystej, tak niezręcznej, jak Białoszewski to niekiedy lubi, dobrze spojrzeć na oryginał:

Fac me vere tecum flere,  
Crucifixo condolere



A zatem: spraw, bym prawdziwie z tobą płakał, bym cierpiał wspólnie z Ukrzyżowanym (czy też: współodczuwał, dzielił jego ból). Białoszewski przecież wybiera formę „mieć ból z kimś” — i chyba jedyna zaleta takiej formy w tym tkwi, że jest nieosłuchana, ostra jak żwir, a przez to na tyle odczuwalna, by zwracała uwagę czytelnika na te właśnie słowa, na tę treść. Konstrukcja „Mieć Twój ból z Ukrzyżowanym” nawiązuje do wielu podobnych konstrukcji w mówionym języku, z jednej strony (mieć coś) takich jak: mieć gorączkę, katar, pecha, zmartwienie, przykrości, kłopot, zebranie, wypadek, krakęsę, defekt, manko; ze strony zaś innej (mieć coś z kimś) np: sprawę, dziecko, interes, do czynienia, na pieńku, porachunki konflikt, także: mieć z kimś honor.

Starczy może lektury tekstu. Na wnioski czas.

Tłumacz Miron Białoszewski zastosował do średniowiecznej sekwencji te sposoby literackie czy ściślej: językowe, z których słynie jego poezja oryginalna. Destrukcja składni, nietypowości leksyki, rozbicie wyrazu — nie tak, by po utworze fruwały „morfemy na wolności”, ale przez osobliwość morfologicznych kombinacji odróżniających się używanymi afiksami od wyrazów polszczyzny znormalizowanej; w tym zaś wszystkim, a zwłaszcza we frazeologii, otwarciu stylu poetyckiego na kolokwializmy i język środowisk niewykształconych. Ponieważ Białoszewski był konsekwentny, przekład odznacza się w rezultacie dużą stylistyczną jednorodnością. Tak dużą, iż ma ona wpływ na wartość i zawartość ideową tekstu. Jego główna postać, Matka Boska, staje więc w ostrym świetle charakterystyki językowej i okazuje się w tym świetle kobietą przyrównywalną do innych kobiet czy w ogóle uczestników owego językowego — zatem też socjalnego — środowiska. Podobnie nazwane wydaje się podobne. Obolała, zachmurzona, której trudno się nie łamać, gdy jej słodkie „Rodzone mrze”. Warta, aby współczuć jej bólowi. A przy tym przecież święta i Najjaśniejsza. Lecz oczywiście nie tylko Matka Boska podlega charakterystyce użytymi tu środkami języka poetyckiego. Również podmiot liryczny. Wszak to od niego pochodzą te plebejskie, przedmiejskie słowa, to on używa składni, której by nie wziął za swoją ani Parandowski, ani Daszyński. To on określa grzech jako calutki, udręczenie jako „takie o”. On prosi Matkę, by jego sercu sprawiła miłość Boga (sprawić z celownikiem — najpotoczniejszy sprawunek!). To jego słowa, nieporadne w modlitwie i prostacze:

Zrób mnie zbitym, poranionym,  
Uniesionym, przepojonym  
Krzyżem Syna, Syna krwią.

Tak modlący się — z plebejska i w nieskładnej polszczyźnie — podmiot liryczny mało kiedy bywał przez naszą literaturę dopuszczany do słowa. Nie u Kochanowskiego przecież, Felińskiego czy Lechonia.

Czasem w kościelnej pieśni. Rzadko: raz na kilkaset razy, na tysiąc. Bo nawet gdy ksiądz Józef Morelowski ułoży prostą a piękną pieśń o błędnych żeglarzach, rozbitkach co na dnie morskim giną, to wśród tej prostoty ileż osiemnastowiecznego wersyfikacyjnego kunsztu, ileż składniowej elegancji. A i w pieśni *Serdeczna Matko*, tym arcychłopskim zawodzeniu uciśnionym, znać późnobarokową szkołę pióra: nie chłopskiego rzecz jasna, lecz tylko dla chłopów-parafian zatemperowanego.

Bywało jednak, że poezja ludowa sama mówiła za lud. Również w modlitwie — aż do dzisiaj. Współczesna poetka Podhala, Hanka Nowobielska, potrafi to z wielką mocą:

Wziena Go na podolek — w ramionak trzymie swoik,  
zywego dała światu — martwym świat oddoł Go Jej..

Od posarpanyk cłonków cofoł sie wzrok strwozony —  
ni ma zdrowego miejsca w ciele okaliconym.

Nawet na cołe znaki po cierniokowym wińcu.  
Na to zek Cie chowała, Synacku mój, Jedyńcu?!

Na tok Ci podchlebiała — z miłością strzegła cunjnie,  
coby Cie dziś skantrzyli, byś umar jako zbójnik?

Ograniczymy się tutaj do uwagi, że ta góralska Świątkowa Matka swoją wyrazistość i ludzkość w jednakim stopniu zawdzięcza sytuacji lirycznej (wszak to znowu Pietà), co charakterystyce językowej. Przez fakt użycia gwary podmiot liryczny się ukonkretnił, nabrał ostrych, tutejszych rysów. Więc wszystko właśnie jak u Białoszewskiego.

Ale bezpośrednim chyba poprzednikiem w polskiej tradycji literackiej był dla Białoszewskiego-tłumacza Józef Wittlin. I to jako twórca oryginalny. Mianowicie jako autor wiersza z 1942 r.: *Stabat Mater*, rzecz prosta.

Stała matka boleściwa — na rynku  
Przy swym martwym, powieszonym synku.

Stała w świata przeraźliwej pustce  
Polska matka w służącowskiej chustce.

Nie płakała i nic nie mówiła,  
Zimne oczy w zimne zwłoki wbiła.

Jak tej matce daleko do ascetycznych bizantyjskich ikon, do Tronujących Madonn z koronowanych ołtarzy, do Sainte-Vierge liryki klasycystycznej, do massabielskich gipsów. Lecz bohaterką Wittlinowego wiersza nie jest Matka Boska; jest nią do Bolesnej z Jeruzalem przyrównana Polka (a także Polska), matka powieszonych — postać jak z *Niepokoju* Różewicza, gdyby nie ta konsekwentnie

realizowana paralela Kalwarii. Tekst Wittlina znacząco tyle i tak wielorako m. in. dzięki temu, że autor poczuł się w prawie zakładać powszechną u swych czytelników znajomość kościelnego hymnu *Stabat Mater*. Życi są z tą Matką.

Dla Białoszewskiego natomiast to właśnie szerokie obycie czytelników ze *Stabat Mater* stanowiło zasadniczą trudność do przezwyciężenia. Istniał ogólnie uznany stereotyp Matki Bolesciwej, przez stulecia kościelnego śpiewu narzucony milionom ludzkich wyobrażeń, dzięki tyłu arcydziełom światowej (oraz polskiej) muzyki opatrzonej immunitetem życzliwości i szacunku, dzięki literaturze uformowanej na znaczący motyw wielu dawnych i przyszłych dzieł, dzięki językowi potocznemu zakrzyżły w obiegową lokucję. Jak ten stereotyp rozbić? jak ten motyw odnowić? Białoszewski rozstrzygnął to po swojemu. Nowy rezultat liryczny postanowił osiągnąć dzięki nowemu ujęciu treści. W konfrontacji z tymi treściami — a one były przecież *par excellence* nasycone ideowo — warsztat poetycki autora *Swobody tajemnej* okazał się nie tylko przydatny: okazał się bezcenny. Białoszewski dał współczesnym katolikom współczesny obraz liryczny Matki oraz Ukrzyżowanego. Ekspresywne, choć wydziwaczone — jakby na jeden raz powołane do zaistnienia — słownictwo oraz składnia nieskładna i kaleka to dobry, od klasycyzującego lepszy dukt dla modlitewnych wzruszeń. Stosowny w epoce, która swoją poezję nazywa sztuką trudnego mówienia, cóż rzec w takim razie o modlitwie — tym onieśmieleniu szczepionym żarliwością. „Ale gdy Tobie moją nicość wypowiedział, ja, proch, będę z Panem gadał”. Toteż Białoszewski, stanąwszy jako poeta *iuxta crucem*, nie stoi już bynajmniej z boku.

Tamte na wstępie przytoczone napominania Mirona Białoszewskiego, by zechciał się ideowo zaangażować, były znakiem literackiego okresu, z którego pochodzą. Takie głosy później zważyły, odzywały się rzadziej na naszej puszczy. Przecież sam książkowy debiut Białoszewskiego stał się możliwy właśnie wtedy, gdy zaczęły chłódniej pasje kilkoletniej kampanii o literaturę płomienną jednorodnie. Gdzieś u początków tej kampanii, rok był 1948, pojawił się w „Kuźnicy” słynny wówczas i pamiętny do dziś artykuł Stefana Żółkiewskiego, polemizujący z Wacławem Borowym o interpretację poezji XVIII w. Artykuł był nazwany *Kiedy profesor przestaje być formalistą?* (ten tytuł poszedł nieledwie w przysłowie literackiego świata) i wynikało z niego, że profesor Borowy wtedy przestaje być formalistą, gdy na stół swoich badań kładzie utwór polemiczny wobec kleru. „Tak obojętny dotąd na wszelką treść Borowy zaczyna merytorycznie bronić mnichów, zbijać tezy krytyczne Krasickiego”.

Minęło ćwierćwiecze z okładem i dawne żary powygaszały, czasem niestety aż zanadto gruntownie. Ale cokolwiek dziś powiemy o cennej książce Borowego, nie da się Stefanowi Żółkiewskiemu zaprze-

czyć, że w generalnej konstatacji miał słuszność. Obojętność pisarza na treść, na ideę, przechodzi w swoje przeciwieństwo, gdy pisarz uświadamia sobie sytuację, w której się znalazł, jako ideowo nacechowaną według jego własnych mierników, więc wymagającą od niego takiego wykorzystania jego umiejętności i talentów, aby się przydały ludziom tej samej sprawy. Ludziom, którym on, pisarz, chce sprzyjać. A choćby jednemu takiemu człowiekowi.

Dziesięć lat Białoszewski drukował „błogo, o łoگو” i „nylonozawsze nykoń” i „:kontempsiumplanie:” i wszystko to wydawało się nie związane ze światem go otaczającym. Eksperyment dla eksperymentu, dziwactwo w imię dziwactwa. Poetyka bezużyteczna jak tarsjusz u Szymborskiej. A nagle napisał: „Zrób mnie godnym uproszenia/Udzielenia udręczenia/Z twego Rodzonego ran” (uwaga: nie bardzo ufam przecinkom, jakie w tych wersach istnieją w pierwodruku) — i ta koszmarna składnia, godna mowy dozorczy na Komitecie blokowym, tak podobna do drwiącej potworkowatej syntaksy w *Tłumaczeniu się z twórczości*, naraz okazuje się modlitwą najakuratniejszą np. dla sąsiada, dla współpasażera z kolei koluszkowych i współpacjenta z Otwockorium, dla tysięcy uczestników polszczyzny przeraźliwej, ale wielce rzeczywistej. Która jest. Pewno, nie o ten kierunek zaangażowania światopoglądowego chodziło Machejkowi i Stanuchowi; Wyka też nie zakładał, że Białoszewski mógłby w Nowej Hucie zobaczyć ultranowoczesny kościół. Lecz redaktor „Tygodnika Powszechnego” chyba miał czego z satysfakcją pogratulować sobie. A druga strona polskiej światopoglądowej antynomii wracała może do Żółkiewskiego słów: „Bo profesor Borowy zechce uwierzyć, że to jest walka ideowa, a nie osobista niechęć. Atakowałem go — atakuję i będę atakował. Póki jeden z nas nie zwycięży”.

Tak to Białoszewski umieścił siebie na mapie idei. Ujrzeliśmy go w szyku.

W kilka miesięcy po publikacji *Stabat Mater*, 21 listopada 1965 r., „Tygodnik Powszechny” wydrukował nowy przekład pióra Białoszewskiego. Tym razem była to sekwencja *Dies irae*, a druk przypadł na ostatnią niedzielę roku kościelnego — z jej eschatologicznymi treściami perykopy ewangelicznej. Wedle wiadomej nam redakcyjnej zasady (tenże zresztą numer „Tygodnika” zawiera artykuł o naukowej prognozie końca świata). Kilka drobnych fragmentów tego tłumaczenia upewni czytającego, że Białoszewski nadal szedł przez kościelną łacinę znaną już stylistyczną przesieką.

Quid sum miser tunc dicturus,  
Quem patronum rogaturus,

Jak biednemu tam się zgłosić?  
Na patrona kogo prosić?

Król straszego majestatu,  
A ratownik bez opłaty  
Ratunkowe Źródło! Ratuj!

Oj jak wzdycham oskarżony  
I od win zaczerwieniony.

„Ratownik”; „Ratunkowe Źródło”. Słownictwo prawie że z kroniki wypadków w popołudniówce. Znowu jest w tym polemika z przekładami tradycyjnymi. A przecież jak drobne — zdawałoby się — różnice w zestawieniu z szesnastowiecznym przekładem Grochowskiego:

Wzdycham jako obwiniony  
Wstyd mię za grzech popełniony.

To samo co w *Stabat Mater* pióro, ta sama prozodia, ten sam złom słownika. Oraz ten sam ideowo-społeczny adres. Czy katolicyzmowi w Polsce mogły się przydać takie dziwne, z Białoszevska nieskładne hymny? Tak po ludzku piękne i całkiem bez feretronowej polityki?

Też pytanie. Przecież właśnie wtedy dobiegał ostatnich dni drugi sobór watykański. Otwierał on epokę nowego stylu w Kościele. Czasem aż z nadgorliwą przesadą poddawano krytyce dotychczasowy zasób kościelnych pieśni. Nowatorski tłumacz, który umiał być wierny sobie jako poecie, który pamiętał swoje świeckie okolice sakralności i z *Tryptyku pionowego*, i z *Szarych eminencji zachwyty*, i z *Autobiografii*, mógł teraz zaproponować językowy model wzruszenia religijnego bardzo podobny w swej prostej i z wyboru naiwnej istocie do tego, co odczytujemy w utworach pierwszych pokoleń franciszkańskich. Takim właśnie bliskim ludowi, wyrazistym i prostym, cóż: wręcz prymitywnym językiem, na pograniczu śmieszności, a już w każdym razie — zgorzenia dla kapłanów powagi, Iacopone da Todi pisze swój sławny i piękny tekst o Matce pod krzyżem: dialogowany „Pianto de la madonna de la passione del figliolo”. Ależ ta Włoszka płacze!

• • • • •  
*Vergine*

Figlio, che m'agio anvito,  
figlio, padre e marito,  
figlio, chi t'ha ferito?  
figlio, chi t'na spogliato?

*Cristo*

Mamma, perchè te lagni?  
voglio che tu remagni,  
che serve i miei compagni  
ch'al mondo agio acquistato.

• • • • •

*Vergine*

Figlio, l'alma t'è uscita,  
figlio de la smarrita,  
figlio de la sparita,  
figlio attossicato!  
Figlio bianco e vermiglio,  
figlio senza simiglio,  
figlio, a chi m'apiglio?  
figlio, pur m'hai lassato.

W regionach poetyckiej czy w ogóle artystycznej wrażliwości współczesnej podobna kulminacja prostoty znamionuje ludową lirykę religijną amerykańskich Murzynów. Negro Spirituals.

Were you there when they crucified my Lord?  
Were you there when they crucified my Lord?  
Oh! Sometimes it causes me to tremble, tremble, tremble,  
Were you there when they crucified my Lord?

A stąd już prosta — choć nie bliska — droga do tak kulturowo ważnych zjawisk naszych czasów, jak np. *Jesus Christ Superstar*. Oraz do tendencji, dzieł, które nowoczesny model myślenia i odczuwania współtworzą, nie odwołując się do pierwiastków ani motywów religijnych. I w światowej, i w polskiej kulturze popularnej znajdujemy na to krocie przykładów.

Wreszcie uwaga epilogiczna. Po pięciu dalszych latach, w roku 1970, wyszło na jaw, jaki jeszcze społecznie bezcenny pożytek można czynić z eksperymentującej i pełnej językowych dystrakcji, a jednak na ludzką rzeczywistość nieobojętnej, komunikatywnej ponad wszelkie dawne biadania, poetyki Mirona Białoszewskiego. Użył jej do czegoś więcej niż nawet świetne tłumaczenie liturgicznych pieśni. I znówu w tym czymś więcej zgoła nie okazał się formalistą. Polscy czytelnicy otrzymali *Pamiętnik z powstania warszawskiego*.

Zbigniew Siatkowski

## O sztuce tłumaczenia przysłów

(Na marginesie Słownika przysłów rosyjsko-polskiego i polsko-rosyjskiego Ryszarda Stypuły)

Jak oddać po rosyjsku *Wyszedeł jak Zabłocki na mydle*, zachowując aforystyczność i zwięzłość przysłowia? Co oznacza *Swoją głaz — ałmaz*, i czy wielu z tych, którzy skądinąd dobrze znają język rosyjski, bezbłędnie skojarzy to z naszym