

Anna Drzewicka

Cztery sylaby, czyli o trudności rzeczy najprostszyc

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (25), 124-138

1976

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.

razie nie byli na tyle naiwni, by w wyniku tego przekonania podejmować karkołomny trud przystosowania przekładów Horacego czy Juwenalisa do rzeczywistości polskiej. Zadanie to było jednak możliwe i niezbyt trudne w stosunku do siedemnastowiecznych satyr Boileau.

Przekłady Gorczyzewskiego są „polskie”. Typowość i prawdopodobieństwo polskiej rzeczywistości przedstawionej są bezsporne. Odwołania do utworów starożytnych pełnią zaś swą nobilitacyjną funkcję dlatego, że są wyrazem przekonania o istnieniu dawnego i podstawowego (choć w drugorzędnych szczegółach zdezaktualizowanego) tekstu — tekstu niejako kanonicznego. Nie stanowi go oczywiście konkretny zbiór satyr Horacego czy Juwenalisa ani też wybrane, konkretne satyry tych pisarzy. Tym kanonicznym tekstem — swego rodzaju inwariantem — jest zbiór utworów pisarzy starożytnych — w tym wypadku głównie, choć nie wyłącznie, satyryków. Wszystko, co w tej dziedzinie powstało później, to warianty. Wśród nich jednak istnieje pewna hierarchia i ona decyduje o tym, że warto tłumaczyć Boileau, wspierając te przekłady odwołaniami do owego tekstu kanonicznego, a tam, gdzie trzeba korygując je nawet. Ta hierarchia szewicza czy Krasickiego, bo ich utwory to też warianty tej samej, a kto wie, czy nie gorszej kategorii, co aktualnie przez Gorczyzewskiego tworzone.

Józef Tomasz Pokrzywniak

Cztery sylaby, czyli o trudności rzeczy najprostszych

Pan Jourdain: Pragnąłbym więc napisać w owym bilieciku: *Piękna markizo, twoje piękne oczy sprawiły, iż umieram dla ciebie z miłości.* (...) Prosiłbym pana, abyś mi podał, tak, na próbę, rozmaite sposoby, jakimi by to można wyrazić.

Nauczyciel filozofii: Można wyrazić po pierwsze tak, jak pan to powiedziałeś: *Piękna markizo, twoje piękne oczy sprawiły, iż umieram dla ciebie z miłości.* Albo: *Iż z miłości umieram dla ciebie, twoje piękne oczy sprawiły, piękna markizo.* Albo: *Sprawiły piękne oczy twoje, iż z miłości, piękna markizo, umieram dla ciebie.* Albo: *Oczy twoje, iż umieram, piękna markizo, dla ciebie z miłości, sprawiły.* Albo: *Dla ciebie, piękna markizo, iż umieram, sprawiły twoje piękne oczy, z miłości.*

Pan Jourdain: Ale z tych wszystkich sposobów, któryż jest najlepszy?

Nauczyciel filozofii: Ten, którego pan użyłeś: *Piękna markizo, twoje piękne oczy sprawiły, iż umieram dla ciebie z miłości.*

(Molier: *Mieszczanin szlachcicem*, akt II, sc. 6, przekład Boya)

Od swego mistrza i najemnego wyrobnika intelektualnego pan Jourdain zażądał dokonania przekładu. Intralingwistycznego, rzecz jasna. Przy czym zleceniodawca z góry wyeliminował metodę parafrazy i amplifikacji, jak również odwoływanie się do rzeczywistości pozajęzykowej, czyli interpretację translatorską:

Nauczyciel filozofii: Napiszemy, że płomień jej oczu obraca ją w popiół twoje serce; że dzień i noc cierpisz dla niej najgwałtowniejsze...

Pan Jourdain: Nie, nie; nic takiego. Chcę tylko to, co powiedziałem: *Piękna markizo, twoje piękne oczy sprawiły, iż umieram dla ciebie z miłości.*

Nauczyciel filozofii: Trzeba to nieco rozwinąć.

Pan Jourdain: Nie, mówię panu. Chcę, żeby były tylko te słowa (...).

(*ibidem*)

Klient — nasz pan. Najemnik zastosował się ściśle do polecenia: nie tknął słownictwa, zaatakował wyłącznie składnię. Zredukował — rzekliby poniekąd — operacje translatorskie na osi selekcji do poziomu zerowego, uaktywnił natomiast owe operacje na osi kombinacji. Inaczej mówiąc: poprzestawiał. I popsuł. Wyczerpawszy wszelkie możliwe warianty kombinatoryczne, stwierdził w ostatecznej konkluzji, jak każdy skromny i uczciwy tłumacz: najlepsza jest wersja oryginalna.

Dlaczego najlepsza, albo raczej dlaczego wszystkie inne, wtórne wersje są gorsze? Sam Moliere odpowiedziałby na to pytanie przez usta Alcesta — mizantropa i weredyka: „Nie tym językiem mówi uczucie prawdziwe!“. Przy całej swojej groteskowości scena nieudanego przekładu stanowi jedną więcej polemikę literacką w obronie naturalności i zdrowego rozsądku, jeden więcej kamyczek do ogródka pozy, grymasu, przerostów formalnych i wszystkiego, co „jakoś modnie wykręcone, przyprawione jak się należy“, a o czym marzy snobistyczna naiwność panów Jourdain. Ale wydaje się, że także w oderwaniu od kontekstu historycznoliterackiego i z zupełnie innego punktu widzenia scena ta zasługuje na uwagę.

Ów — mówiąc już poważnie — pseudoprzekład jest pouczający właśnie dlatego, że jest pseudoprzekładem, że brak w nim czynnika podstawowego w każdym akcie tłumaczenia: zastępowania jednych znaków innymi. Znaki pozostają te same, zmienia się tylko ich układ, ale to wystarcza, aby jakość stylistyczna, a nawet, w pewnym stopniu, semantyczna wypowiedzi zmieniła się również w sposób uderzający. Na tej próbie jakby wyreparowanej, oczyszczonej z całej problematyki doboru i wartości odpowiedników, która zwykle wysuwa się na plan pierwszy w badaniach nad przekładem, ujawnia się tym ostrzej znaczenie składni. Sztuka i trudność tłumaczenia polega nie tylko na tym, żeby znaleźć odpowiednie słowo, ale i na tym, żeby to słowo umieścić w odpowiednim miejscu, przydzielić mu odpowiednią funkcję, wprowadzić je w odpowiednie związki z innymi słowami.

Oczywiście w przekładzie z jednego języka na inny, w przekładzie artystycznym, a zwłaszcza poetyckim, problem jest nieporównanie

bardziej skomplikowany niż w pięciu wersjach bileciku do pięknej markizy, gdzie w grę wchodził tylko szyk wyrazów. Przed tłumaczem prawdziwym — interlingwistycznym — pojawia się natychmiast zagadnienie niewspółmierności samych praw rządzących składnią dwóch różnych systemów, a nadto cały splot sprzecznych wymagań, które z wymaganiami składniowymi trzeba usiłować pogodzić: równoważność znaczeniowa i stylistyczna na płaszczyźnie leksykalnej z całym rozległym obszarem podtekstów, aluzji i skojarzeń; często również niezbędna odpowiedniość w warstwie dźwiękowej; a w przypadku przekładu wierszem tradycyjnym — twarde więzy rymu, rytmu czy rachunku sylab. Ofiary i kompromisy — rzecz to powszechnie wiadoma — są nieuniknione. Może jednak częściej, niż się przypuszcza, ofiarą pada właśnie ta trudniej zauważalna sprawa porządku i funkcji słów, ich hierarchii, powiązań między nimi. Każda jednostka tekstu oryginalnego może mieć w przekładzie swój odpowiednik semantyczny, a mimo to... Sprawa jest szczególnie istotna tam, gdzie typ składni — jej komplikacja na przykład, albo jej prostota — pełni w stylistyce tłumaczonego pisarza funkcję pierwszoplanową.

W spuścieńie poetyckiej Verlaine'a jest wiersz, jeden z najbardziej znanych obok *Chanson d'automne* czy *Il pleure dans mon coeur*, typowa *pièce d'anthologie* błakająca się po niejednej pamięci:

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme...

Co zadecydowało o popularności tego czterozwrotkowego poemaciku ze zbioru *Sagesse* (cz. III, 6)? Byłoby przesadą twierdzić, że jest w nim „cały” Verlaine: może nawet, w zestawieniu z niejednym innym wierszem, okazałby się on niezbyt bogaty poetycko zarówno w muzyczność Verlaine'owską, jak i w oryginalny wyraz wyostrożonej wrażliwości, podświadomych niepokojów i smutków „bez przyczyny”. Ale równie Verlaine'owski jest i ten bardziej zwyczajny, ludzki smutek, podskórnie płynący przez proste stwierdzenia pierwszych trzech zwrotek i wybuchający bolesnym „krzykiem serca” w ostatniej:

— Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?

Bardzo dyskretnie, ale niewątpliwie implikacje autobiograficzne — zarys więziennego okna, przez które widać tylko to, co w górze: niebo nad dachem i koronę drzewa, i przez które dochodzący rozgwar „prostego i spokojnego” życia wydaje się utraconym rajem — stapiają się w jedno z wiecznie ludzką zadumą w obliczu dalekiej

i nieosiągalnej harmonii, gdy tym dotkliwiej, mocą kontrastu, odzywa się żal za tym, co zmarnowane i nieodwracalne. A temu Verlaine'owskiemu liryzmowi towarzyszy Verlaine'owska prostota. Może właśnie dlatego ten wiersz się pamięta. Żadnych sztuczek, żadnej reторыcznej poetyckości, w myśl hasła: *Prends l'éloquence et tords-lui son cou!* Wers przystaje idealnie do zdania, zdanie do wersu. Podmioty i orzeczenia następują regularnie po sobie jak w przykładach z podręcznika składni, wypowiedzane półgłosem słowa są absolutnie codzienne. *Si bleu, si calme*. Banalne epitety z drobnomieszczańskiej rozmowy o pogodzie? Co więc sprawia, że nie można lepiej wypowiedzieć pełni, intensywności błękitu i spokoju? Czasem tylko zakłóty się egzotyczna palma w koronie znajomego drzewa, czasem zabrzmie skarga w śpiewie ptaka; ale to tylko drzewo, ptak i miasto ze swym gwarem —

Cette paisible rumeur-là

Vient de la ville —

najbardziej powszednia rzeczywistość, tyle że przemieniona poezją. Choć, jak to u Verlaine'a, ma ta prostota i swoje przemyślane podstępny. Pozorna nieporadność jednobrzmiących rymów i przyciąganych przez nie powtórzeń i paralelizmów niepostrzeżenie tworzy nastrój, podkreśla ciągłość sytuacji, w której nic się nie zmienia, wciąż to samo widać, widać, tam w górze, *par-dessus le toit, par dessus le toit...* — i wciąż to samo bezradne zdziwienie człowieka wobec samego siebie, *toi que voilà, toi que voilà...*

Taki wiersz musiał kusić tłumaczy. Powiedzieć od nowa, we własnym języku, te proste i prawdziwe słowa. Pragnienie bardzo ludzkie i, co tu ukrywać, — nieziszczalne.

W swej pracy o Miriamie-tłumaczu¹ Maria Szurek-Wisti zestawiała kiedyś sześć polskich wersji fragmentów tego wiersza. Zestawiła po to, by uwydatnić metodę przekładową Miriama i wykazać, że jego tłumaczenie jest najlepsze. Z tą ostatnią opinią można by dyskutować, ale nie o to chodzi. Posłużmy się raczej zebranych przez autorkę materiałem do zupełnie innych celów. Oto początek wiersza w sześciu — bliskich sobie w czasie i nacechowanych wspólną młodopolską poetyką² — przekładach polskich:

¹ M. Szurek-Wisti: *Miriam-tłumacz*. Kraków 1937, s. 104—107.

² Miriam — pierwodruk w „Ateneum” vol. I 1897, s. 212; por. *U poetów*. Warszawa 1921, s. 190; K. Zawistowska (zm. 1902), tekst w: *Poezje*. Warszawa—Kraków 1923, s. 187; A. Łada: „Krytyka” vol. II 1901, s. 294; A. Stodor w: P. Verlaine: *Księga Mądrości*. Przełożył A. St. Stanisławów 1906, s. 112—3; B. Beaupré w: P. Verlaine: *Wybór poezji*. W przekładzie B. B. Warszawa 1906, s. 107; L. Staff w: *Liryki francuscy*. Wybór poezji, wydał L. St. Warszawa 1924, s. 468—469.

Nieba widać, przez dachu ką,
Modrość i ciszę

(*Miriam*)

Hen, ponad dachem swą toń błękitnie
Niebo otwiera

(*Zawistowska*)

Nieb ponad szczytami dachów
Błękitne cisze

(*Lada*)

Ponad dachami szafir przejasny
Nieba cichego

(*Stodor*)

Powyżej dachów modre zacisze
Niebios błękity

(*Beaupré*)

Nieb, ponad domów dachami,
Ciche błękity

(*Staff*)

„Polskie warianty tej słownej «melodii» Verlaine’owskiej odbiegają w przeróżne strony od prostoty i zwięzłości oryginału”, pisała Szurek-Wisti. Może warto, ryzykując nawet odrobinę pedantyzmu i drobiazgowości, potrudzić się nad wyznaczeniem kierunków tego odbiegania i nad wysledzeniem, co się właściwie dzieje z tą prostotą; dla czego żadna z wersji, nie wyłączając Miriamowej, nie mówi tego samego, co wiersz Verlaine’a — tego tylko, że:

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!

Stosunkowo najmniej kłopotu było z wtrąconym okolicznikiem *par-dessus le toit*. W tym czy innym punkcie pierwszego wersu pojawia się on we wszystkich przekładach, z lekkimi, niezbyt istotnymi modyfikacjami:

Hen, ponad dachem (Zawistowska)

Ponad dachami (Stodor)

Powyżej dachów (Beaupré)

Ponad szczytami dachów (Lada)

Ponad domów dachami (Staff)

Przez dachu ką (Miriam)

Zauważmy, że Staff i Miriam wprowadzają tu inwersję: pierwsza lekka komplikacja. Ponadto odmiennosc wersji Miriamią płynie z uzależnienia całego wyrażenia od czasownika „widać” — ta oryginalna subiektywizacja umieszcza obraz w perspektywie biegnącego spojrzenia, pytanie „gdzie” zastępuje pytaniem „które”: nie „ponad”, ale „przez”. Są to jednak drobiazgi. W zasadzie wszyscy tłumacze przekazali ten odcinek tekstu bez większych zakłóceń stylistycznych.

Oczywiście nie jest obojętne, ze względu na powtórzeniowo-paralelistyczną budowę całej strofy, czy okolicznik ów pojawia się na początku, czy na końcu wersu; a także czy ma, jak u Verlaine'a, charakter członu wtrąconego (Miriam, Łada, Staff), czy też nie (Zawistowska, Stodor, Beaupré). Ale w sumie można odsunąć go na margines dalszych rozważań. Tłumacze potknęli się przede wszystkim o całą resztę dwuwiersza — o samo stwierdzenie, że niebo jest niebieskie i spokojne.

„Niebo «jest»...” Rzecz charakterystyczna, że nikt z tłumaczy tak właśnie nie powiedział. Miriam i Zawistowska wprowadzili inne orzeczenia („widać”, „otwiera”); pozostałych czworo użyło konstrukcji bezłącnikowej. Nic by w tym nie było zdroźnego, skoro składnia polska na to pozwala, choć może już w tym fakcie tkwi drobny załączek upoetyczniania, odchodzenia od przyziemności języka potocznego. Co więcej jednak, nie tylko nie znajdziemy w przekładach słowa „jest”; nie znajdziemy również (poza wersją Zawistowskiej, do której jeszcze wrócimy) słowa „niebo” w mianowniku i w funkcji podmiotu ani obu przymiotników Verlaine'owskich w funkcji odnoszących się do tego podmiotu orzeczników. Wszyscy tłumacze posługują się tu obficie chwytem, który Vinay i Darbelnet w swej systematyce sposobów tłumaczenia³ nazwali transpozycją: chodzi o zmianę w przekładzie kategorii gramatycznej słów przekazujących tę samą zawartość semantyczną. Ta ostatnia bowiem zostaje w zasadzie zachowana — we wszystkich przekładach odnajdujemy mniej lub bardziej dokładne odpowiedniki (czasem nawet odpowiedniki dublowane) trzech podstawowych jednostek znaczeniowych budujących obraz u Verlaine'a:

	<i>Le ciel</i>	<i>bleu</i>	<i>calme</i>
Miriam	Nieba (2 przyp. l. p.)	modrość	ciszę
Zawistowska	Niebo	błękitnie	(toń)
Łada	Nieb	błękitne (l. mn.)	cisze
Stodor	Nieba (2 przyp. l. p.)	szafir przejasy	cichego
Beaupré	Niebios	modre (l. p.), błękitny	zacisze
Staff	Nieb	błękity	ciche (l. mn.)

Zestawienie to pozwala przede wszystkim poczynić obserwacje odnoszące się do samego doboru odpowiedników leksykalnych. Niebo pozostało wszędzie niebem, upoetyczniając się co najwyżej przez zmianę liczby pojedynczej na mnogą, w jednym wypadku nawet pod uroczystą postacią „niebios”. Natomiast jego kolor, w oryginale określony przymiotnikiem potocznym (to nie *L'Azur* Mallarmégo...), w żadnym z przekładów nie zachował swej prostej niebieskości, co się zwyczajnie tłumaczy potrzebą uniknięcia mimowolnej tautologii

³ Por. J.-P. Vinay, J. Darbelnet: *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris 1958, s. 46—55.

wynikającej z pokrewieństwa etymologicznego tych dwóch wyrazów w języku polskim. Jednakże skutkiem tej operacji jest znów przesunięcie w kierunku słownictwa swojskiej poetyckiego: „błękity”, „szafir”, „modrość”. Wreszcie „calme” Verlaine’owskiego nieba staje się, w takiej czy innej formie, „ciszą”, nigdzie „spokojem”; ten instynktowny wybór tłumaczy świadczy może o preferencji tkwiącej w samym języku, można jednak podejrzewać, że przede wszystkim w języku tradycyjnie poetyckim.

Tak więc już na płaszczyźnie słownictwa dokonuje się nieznaczne odejście od prostoty pierwowzoru na drodze wyborów stylistycznych całkowicie uprawnionych, mieszczących się każdorazowo w polu synonimów, ale sygnalizujących, znacznie wyraźniej niż oryginał, poetycki poziom języka. Bardziej jednak istotne dla zmiany poetyki wiersza w przekładach są dokonane przez tłumaczy transpozycje grammatyczne i skutki, jakie z nich płyną. Nie tylko nikt nie powiedział: Niebo jest niebieskie i spokojne. Nikt nie powiedział również: Niebo jest błękitne (modre, szafirowe) i ciche.

Pierwsza zdumiewająca prawidłowość: u wszystkich tłumaczy (za wyjątkiem, jak już wspomniano, Zawistowskiej) rzeczownik „niebo” — czy też „nieba”, „niebiosą” — pojawia się w drugim przypadku, w funkcji przydawki dopełniaczowej. Traci więc swoją naczelną rolę podmiotu, punktu wyjścia otwierającego zdanie, podstawy całego obrazu: nie o niebie już mowa. Prawda, że w trzech wypadkach tłumacze uczynili ten wyraz, zgodnie z oryginałem, pierwszym wyrazem całego wiersza. Ale na rzeczownik, z którym ta przydawka jest powiązana, kazali czekać długo — aż do drugiego wersu:

Miriam	<i>Nieba</i> widać, przez dachu ką, <i>Modrość</i> i <i>ciszę</i>
Łada	<i>Nieb</i> ponad szczytami dachów <i>Błękitne cisze</i>
Staff	<i>Nieb</i> , ponad domów dachami, <i>Ciche błękity.</i>

To rozerwanie naturalnego związku wyrazów połączone z inwersją stoi w ostrej sprzeczności z normalnym francuskim szykiem: *Le ciel est...* Wtrącenie *par-dessus le toit* przed *si bleu, si calme* zakłóca wprawdzie nieznacznie tę normalność, ale w stopniu nieporównanie lżejszym niż odizolowanie zwłaszcza niecodziennej formy „nieb” od koniecznego dla niej kontekstu. Pozostali tłumacze, likwidując wtrącenie, zaczynając od okolicznika a przenosząc „niebo” na początek drugiego wersu, uzyskali układ zdania bardziej naturalny. Jednakże u Stodora i u Beaupré „niebo” jest również przydawką podmiotu, nie podmiotem:

Stodor	Ponad dachami <i>szafir</i> przejśny <i>Nieba</i> cichego
--------	--

Beaupré Powyżej dachów modre zaciszę
 Niebios błękitny.

Co więc awansuje w przekładach do rangi podmiotu⁴? Odpowiedź jest prosta, choć znów zadziwiająca regularnością zjawiska: to właśnie przymiotniki Verlaine'owskie ulegają substancytywizacji. „Bleu”: „modrość”, „błękitny” (dwa razy), „szafir”. „Calme”: „cisza”, „cisze”, „zaciszę”. Jeśli ostają się w przekładach i przymiotniki, to nigdy, jak w oryginale, w funkcji orzeczników, lecz jako przydawki tych nowych podmiotów: raz mamy cisze „błękitne”, innym razem błękity „ciche”; zaciszę może być „modre”, szafir, dodatkowo, „przejasny”. Jeden tylko raz „niebo ciche” wierniej przypomina zestawienie Verlaine'a, ale i ono odrzucone jest na drugi plan, służebne wobec wyeksponowanej abstrakcji kolorystycznej: „szafir przejaskny nieba cichego”.

W tym właśnie tkwi sedno sprawy. Owa wymiana funkcji gramatycznych, którą dotąd obserwowaliśmy na poziomie formalnym, pociąga za sobą poważne konsekwencje stylistyczne. Na pierwszy plan zamiast konkretnego „niebo” wysuwają się wyabstrahowane i zautonomizowane cechy tego konkretnego: barwa i ogólny nastrój z niego emanujący. Maria Szurek-Wisti⁵ zwracała uwagę na „liryzm metafory” w przekładzie Miriama, gdzie istotnie dość śmiało i zaskakujące jest połączenie: „widać (...) ciszę”. U Łady pojawiają się również metaforyczne „błękitne cisze”, u Beaupré — nieco zagadkowe „modre zaciszę”, sprecyzowane zaraz potem jako „niebios błękitny”. Ale nawet tam, gdzie forma wyrazu jest prostsza („ciche błękitny”, „szafir przejaskny”), nawet tam następuje komplikacja i konwencjonalna poetyzacja języka. Zawsze to błękit czy szafir nieba brzmi górniej niż żenująco naiwne stwierdzenie, że niebo jest niebieskie.

Jedna tylko Zawistowska potrafiła napisać: „niebo”. Za jaką cenę? Przekład jej najmniej liczy się z literą tekstu oryginalnego. Pozostali tłumacze, przy wszystkich wprowadzonych modyfikacjach, usiłowali przekazać istotny dla tej strofy ton obserwacji, konstataowania faktu: że ponad dachem coś widać, że ponad dachem coś jest. U Zawistowskiej inaczej: ponad dachem coś się dzieje, niebo staje się podmiotem akcji, bardzo metaforycznej, rzecz jasna, bardzo poetyckiej, ale jednak akcji:

Hen, ponad dachem swą toń błękitnie
 Niebo otwiera...

⁴ W wersji Miriama rzeczowniki „modrość i cisza” stanowią właściwie nie podmiot, lecz dopełnienie wprowadzonej przez tłumacza bezosobowej formy orzeczenia „widać”. Transformacja ta nie jest istotna z naszego punktu widzenia, gdyż i tak „modrość i cisza” wysuwają się w zdaniu na plan pierwszy, „niebo” zaś jest im podporządkowane jako przydawka dopełniaczowa.

⁵ *Op. cit.*, s. 105.

Otwiera swą toń ku jakimś głębiom dali, nieskończoności (rozlewne, młodopolskie „hen”...): jest w tym chyba potencjalnie obecny daleki odpowiednik cechy, nazwanej przez innych tłumaczy „ciszą”. I otwiera swą toń „błękitnie”: oto jeszcze jedna, jakże oryginalna transpozycja przymiotnika „bleu”. Rozkołysana metaforyka tego przekładu również niewiele ma wspólnego z ascetyczną oszczędnością środków wyrazu w wierszu francuskiego poety. Ale coś zostało ocalone, i to coś ważnego: względna naturalność toku zdania. Zadne „nieb” oderwane od kontekstu nie dezorientuje na wstępie czytelnika i nie wprowadza go z miejsca w poetykę sztuczności i komplikacji składniowych. A także, mimo wszystko, ocalone zostało składniowe i semantyczne pierwszeństwo Verlaine’owskiego nieba, bardziej poetyckiego niż wszystkie modrości, błękity i szafiry.

Że tak nie można analizować przekładów poezji? Że złożoność, wielopoziomowość, nierozdzielność tekstu poetyckiego powodują niewystarczalność wyodrębniania i porównywania z sobą jednostek formalnych w oryginale i w tłumaczeniu ⁶? Oczywiście. Powyższa analiza, choć i tak może się wydać dzieleniem włosa na czworo, jest bardzo niekompletna i nie rości sobie pretensji do tego, by zdać sprawę z żywej rzeczywistości poezji. Grzeszy fragmentarycznością, ogranicza się do dwóch wersów, nie bierze pod uwagę ich powiązań z całością wiersza i odrębnej tonacji poetyckiej każdego z przekładów. Grzeszy również jednopłaszczyznowością: zatrzymuje się na poziomie leksykalno-gramatycznym, na poziomie owej segmentacji tekstu na „jednostki tłumaczeniowe” zaproponowanej przez Vinaya i Darbelneta. Faktem jest jednak, że ten poziom istnieje, również w tekście poetyckim, i że jest rzeczą normalną odnajdywanie w przekładzie wiersza tak czy inaczej przekształconych jednostek słownych, elementów znaczenia czy struktur gramatycznych. Żaden tłumacz nie może się całkowicie uwolnić od tej zależności, inaczej przekład przestałby być przekładem.

Jerzy Ziomek zaproponował kiedyś uwzględnianie w badaniach nad przekładami pojęcia „dominanty znaczeniowej”. Jeśli rosyjski „dąb” może z powodzeniem w polskim tłumaczeniu stać się „jaworem”, to dlatego, że inna jest dla obu tych słów owa dominanta w folklorystycznie zabarwionym utworze poetyckim niż w podręczniku botaniki ⁷. Wydaje się, że istnieją również, w ogólniejszym sensie, pewne dominanty stylowe poszczególnych utworów czy poetów. W wypadku Verlaine’a, a szczególnie w wypadku wiersza, o którym mowa,

⁶ Por. uwagi krytyczne J. Święcha w recenzji z pracy autorki artykułu (*Z zagadnień techniki tłumaczenia poezji*. Kraków 1971). „Pamiętnik Literacki” LXIV 1973 z. 2, s. 342—348.

⁷ Por. J. Ziomek: *Staff i Kochanowski, próba zastosowania teorii informacji w badaniach nad przekładem*. Poznań 1965, s. 23.

banalnie zabrzmi narzucające się intuicyjnie, powszechnie akceptowane twierdzenie, że dominantą taką jest prostota — choćby prostota uzyskana celowo, wysiłkiem bardzo świadomego artysty. Równie oczywistą jest rzeczą, że tłumacze prostoty tej nie osiągnęli, więc że zatracili w mniejszym lub większym stopniu dominantę stylu Verlaine'a. Można zatem postawić pytanie, dlaczego tak się stało. Analiza poziomu leksykalnego, a przede wszystkim składniowego, przekładów pozwala na to pytanie odpowiedzieć, wskazać konkretnie na punkty rozbieżne, na dokonane przekształcenia i ich skutki. W tym sensie, nie pretendując do kompletności, wydaje się uprawniona.

I drugie jeszcze zastrzeżenie, którego nigdy nie zawadzi sformułować: wykazując nawet ułomności przekładów i ich odbieganie od oryginału, analiza taka nie utożsamia się wcale, wbrew pozorom, z krytyką przekładów. Nic bardziej pedantycznego i nieświadomego rzeczy niż krytyk, który wypomina tłumaczowi, że w tym czy innym punkcie powiedział nie to samo i nie tak samo jak autor: że *powinno* być „niebo”, a nie „niebios”, że *powinno* być „niebieskie”, a nie „błękitny”. To byłyby żądania utopijne, świadczące o ignorowaniu samej istoty pracy tłumacza. I w ostatecznym rachunku, w paradoksalnym uproszczeniu, można by powiedzieć, że wobec przekładu poetyckiego jedno tylko żądanie wolno stawiać — to, które przed laty, według świadectwa Gabriela Karskiego, wypowiedział Julian Tuwim: „Kiedy czytam przekład poetycki, nic mnie nie obchodzi, czy to jest tłumaczenie, ani z jakiego języka. Idzie mi tylko o to: czy to jest dobry polski wiersz”⁸. Potraktowane całościowo, przekłady *Le ciel est par-dessus le toit*, w szczególności przekłady tłumaczy utalentowanych, Miriama, Zawistowskiej i Staffa, są dobrymi polskimi wierszami. Nie o kwestionowanie tego faktu chodzi, ale, powtórzmy raz jeszcze, o uświadomienie sobie, dlaczego są nimi w sposób inny niż oryginał, dlaczego ginie w nich, lub przynajmniej ulega przyćmieniu, Verlaine'owska prostota?

Dotychczas na to pytanie „dlaczego?” staraliśmy się odpowiedzieć przez ukazanie samego mechanizmu zmian. Można jednak pójść o krok dalej i zapytać również o przyczyny tych zmian. I tu zarysowują się dwie zasadnicze linie interpretacyjne. Pierwsza prowadzi w kierunku uwzględniania poetyki — czy to zbiorowej, charakteryzującej prąd lub epokę, czy indywidualnej — właściwej każdemu z tłumaczy. Tak właśnie Szurek-Wisti wyjaśniła np. skłonność Miriama-tłumacza do metafory lirycznej⁹. I niewątpliwie ta interpretacja ma w naszym wypadku zastosowanie: sztuczność konstrukcji składniowych może być podyktowana troską o kunsztowność, a zastępowanie konkretności abstrakcją wiąże się z poszukiwaniem języka

⁸ G. Karski: *Kłopoty tłumacza*. W: *O sztuce tłumaczenia*. Praca zbiorowa pod red. M. Rusinka. Wrocław 1955, s. 271.

⁹ Por. *op. cit.*, s. 91 i n.

bardziej nasyconego figurami poetyckimi. Jedno i drugie, jak również sama jakość słownictwa, zdają się wyrażać, świadomie czy nieświadomie, pewną koncepcję poezji jako mowy odmiennej, samym doborem środków wyrażnie a nawet natrętnie akcentującej tę swoją odmienność.

Ale z drugiej strony tłumacz-poeta, jakiegokolwiek by na nim ciążyły własne skłonności i tradycje, jest wrażliwy także na poezję cudzą i na jej swoistość. Trudno przypuścić, by nikt z tłumaczy *nie zauważył*, iż wiersz Verlaine'a operuje środkami o wiele bardziej oszczędnymi, że skłania się właśnie w kierunku mowy zwyczajnej, że jego artyzm polega m. in. na utrzymaniu tej subtelnej, chwiejnej równowagi między śpiewem a szeptem. Są zresztą przesłanki, by sądzić, że tłumacze to rozumieli i że owa dominanta stylu Verlaine'owskiego była dla nich, przynajmniej w pewnej mierze, ideałem, do którego dążyli. Zwłaszcza ta „lepsza” ich połowa — ranga poetycka nazwisk Miriama, Zawistowskiej i Staffa mówi tu sama za siebie. Jest to widoczne już w drugiej zwrotce:

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Tym razem „dzwon” („dzwonek”) i „ptak” („ptaszę”) zachowują funkcję podmiotów, i z taką samą naturalnością „rozbrzmiewają” („dzwonią”) i „śpiewają” zarówno w swobodnej i stylizowanej jakby na piosnkę ludową wersji Zawistowskiej:

A pod tym niebem, co jasno świeci,
Dzwonek rozbrzmiewa,
A pod tym drzewem ptaszę, co leci,
Swą skargę śpiewa,

jak i w bardziej zdyscyplinowanych i dokładniej odwzorowujących konstrukcję oryginału przekładach Miriama:

Dzwonek w niebie widocznym stąd
Dzwoni cichutki,
Ptak na drzewie widocznym stąd
Śpiewa swe smutki.

i Staffa:

Dzwon wśród niebiosów, tam w górze,
Cicho rozbrzmiewa,
Ptak wśród gałęzi, tam w górze,
Swą skargę śpiewa.

Piękna prostota osiągnięta tu przez troje tłumaczy uderza zwłaszcza w zestawieniu z wersjami trojga pozostałych, pod których piórem pojawiają się jako podmioty „odgłosy dzwonów” i „ptaszęcych gwa-

rów muzyka” (Beaupré), „śpiew ptaszczy” (Stodor) — mamy tu zatem transpozycje podobne do tych, jakie obserwowaliśmy w pierwszej strofie — albo przynajmniej „ptak z gniazda w «błękanie» jaśnym wse skargi «roni»” (Łada), zamiast je śpiewać. Natomiast w zwrotce trzeciej prawie wszyscy już tłumacze okazali się wrażliwi na zwyczajność początkowego westchnienia, gdzie wszelkie komplikacje poetyckie byłyby zgrzytem:

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.

Miriam Boże, Boże, życie jest tam,
Proste, spokojne.

Zawistowska I życie całe — Boże mój, Boże!
Tak cicho płynie;

Łada Boże-ż mój, życie tam płynie
Proste, spokojne;

Stodor Boże mój, Boże, mogłoby życie
Być tak spokojne,

Staff Boże mój, Boże, tam życie
Ciche, spokojne.

Jedna Barbara Beaupré nie wytrzymała i, likwidując rozbicie strofy na dwa równoważne człony, potrafiła i tym razem sprowadzić podmiot „życie” do rangi przydawki doczepionej do metaforycznej „fali”:

Boże, mój Boże! tam płynie z dala
Gwarem echowa,
Życia miejskiego spokojna fala
Prosta i zdrowa.

(Niezbyt to — nawiasem mówiąc — „proste” i niezbyt dla tego wiersza „zdrowe”...)

Ale skoro tak, skoro są w przekładach miejsca świadczące o tym, że tłumacze chcieli mówić głosem przyciszonym, zbliżonym do Verlaine’owskiego, to dlaczego nie urzeczywistnili tej intencji w zwrotce początkowej? Dlaczego właśnie tam, w punkcie, który wyznacza tonację całego utworu, ta koncentracja chwytów komplikujących i to sztuczne upoetycznienie? I czy ktoś, kto — instynktownie lub świadomie — powtarza za poetą: „dzwon”, „ptak”, „życie”, nie wolałby powtórzyć za nim również: „niebo”, zamiast wymyślać jakieś „nieb (...) błękitny” lub „nieba (...) modrość i ciszę”?

Jeżeli odpowiedź na to pytanie może być pozytywna, i jeżeli można założyć, że tłumacze *nie chcieli* dokonywać tych wszystkich przekształceń, trzeba dojść do wniosku, że widocznie... *musieli*. Pojawia się więc druga możliwość interpretacji zjawiska. To nie poetyka tłumaczy i ich własne skłonności, a może raczej nie tylko one, stały się

źródłem uduwiających transformacji. Pchnęła ich do tej decyzji także konieczność natury technicznej, tak przyziemna, że badacze przekładów nieraz z zażenowaniem odwracają od niej wzrok i nie całkiem chcą ją przyjąć do wiadomości.

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!

W wierszu Verlaine'a ośmioletkowiec przeplatają się z czterogłoskowcami, lekko przedłużonymi rymem żeńskim, po którym zawsze następuje pauza syntaktyczna. Wszyscy tłumacze przyjęli ten sam ścisły odpowiednik tego krótkiego wersu: polski pięciogłoskowiec o żeńskiej klauzuli. Co do wersu dłuższego, Zawistowska, Stodor i Beaupré zdecydowali się na nieco bardziej pojemny i rozlewny dziesięciogłoskowiec typu 5+5. Miriam, Łada i Staff zachowali osiem sylab, z tym że każdy z nich zastosował odmienny schemat rytmiczny: u Łady jest on dość nieregularny, ponadto w ostatniej zwrotce pojawiają się nawet dziewięciogłoskowiec, zasada sylabiczna nie jest więc konsekwentnie utrzymana, wiersz stoi na pograniczu tonizmu (trzy akcenty); u Staffa przeważa stały rozkład akcentów na pierwszej, czwartej i siódmej sylabie; Miriam wreszcie podejmuje próbę częściowego przynajmniej skalkowania rytmiki oryginału przez wprowadzenie rymu męskiego a tym samym spadku oksytonicznego:

Nieba widać przez dachu ką
.....
Cóżś zrobił, ty, co-ś tak sam

Wszystkie te drobne różnice nie zmieniają jednak faktu, że ramy metryczne przyjęte przez tłumaczy są równie ciasne, jak w oryginale, lub nieznacznie tylko poszerzone. I teraz pytanie: co może się zmieścić w takich ramach, w obu językach?

Si bleu, si calme.

Cztery sylaby. W tym dwie sylaby, dwa wyrazy, których odpowiednika nie znajdziemy w *żadnym* z przekładów: dwukrotnie powtórzone „si”. Nacisk; subiektywizm opisu; dyskretnie poddanie nuty, która będzie się stopniowo nasilać aż do końcowego szloch; coś, co można na razie odebrać jako wyraz zachwyty, kontemplacji, ale co w świetle dalszego ciągu okaże się pierwszym sygnałem rozdzierającej tęsknoty. Wszystkiego tego brak w przekładach z powodu braku tego małego słówka. Bo spróbujmy to przetłumaczyć:

Tak(ie) niebieskie, tak(ie) spokojne.

Dziesięć sylab. Albo osiem. W najlepszym wypadku:

Tak modre, tak ciche.

Sześć sylab. A może być tylko pięć jako odpowiednik francuskich czterech, wszyscy tłumacze to wyczuli. I, w pewnym sensie, od tego się wszystko zaczęło. Coś trzeba było zmienić. Ale co? i jak?

Tak, aby zadośćuczynić innej potrzebie, równie imperatywnej. U końca strofy Verlaine'owskiej drzewo ponad dachem *berce sa palme*. Owa dziwna i trudna „palma” nie wyrosła w żadnym z przekładów, za to aż w trzech na pozycję rymową przechodzi czasownik: „kołysze”. I oto rym, który się ciśnie pod pióro, błaga, żeby go nie odrzucać: „ciszę”, „cisze”, „zaciszę”. A to, co się kołysze lub jest kołysane, — ta Verlaine'owska palma — to mogą być „liście”, „liść drzew”, ale mogą to być również tych drzew „szczyty”: tak jest w dwóch wypadkach, u Beaupré i Staffa — i w obu wypadkach, znowu, jakże by można ominąć rym: „błękity”. Fatum wersyfikacyjne sprawia, że substancywizacja przymiotników sama się narzuca, a w ślad za tym — przejście przez te przymiotniki funkcji podmiotu; królujące w oryginale „niebo” zaciąga się pokornie w służbę „ciszy” i „błękitu”.

Oczywiście, ograniczanie interpretacji przekładu do takich wyjaśnień byłoby grubym uproszczeniem i nie chodzi tu o sugerowanie mechanizmu aktu tłumaczenia jako pogoni za umykającym rymem czy walki ze zbędną sylabą. Chodzi tylko o zasygnalizowanie, że te względy mogą i muszą odgrywać swoją rolę. Czy z kolei, na odwrót, naturalny tok cytowanej uprzednio drugiej zwrotki nie ma związku z faktem, że dla „tinte” i „chante” („sa plainte”) tak łatwo znaleźć rymujące się odpowiedniki czasownikowe: „rozbrzmiewa” — „śpiewa” (Zawistowska i Staff)? Albo czy nie jest znamienne, że w zwrotce trzeciej można było bez trudu zastąpić w pozycji rymowej istotny wyraz: „tranquille” dosłownym odpowiednikiem: „spokojne”, dlatego że „ville” — „miasto” (lub jego „życie”) — miasto, z którego dochodzi „cette paisible rumeur-là” — może być śmiało określone epitetem „rojne” (Miriam, Łada, Staff; u Stodora, mniej szczęśliwie, „ukojne”)? Trudno podejrzewać tłumaczy o kopiowanie się wzajemne — zbieżności rymów układają się w zmienne konstelacje. To raczej instynktowne odnajdywanie tych samych ścieżek w zawiłym gąszczu trudności pogodzenia z sobą brzmień i znaczeń.

Tak to niestety jest z przekładami. Wszystko może mieć nieobliczalne konsekwencje: współbrzmienie dwóch wyrazów lub jego niemożliwość, sylaba więcej, sylaba mniej, łatwość lub trudność połączenia słów w taki, a nie inny sposób. Coś trzeba przesunąć, coś przestawić, „wykręcić”, jak mówił pan Jourdain. I właśnie ta wykrętność — nieraz nieunikniona — jest tym, co szkodzi wielu, dobrym skądinąd, przekładom. I co sprawia, że mimo wszystko żadna wersja wtórna nie dorównuje tej, którą spontanicznie wybrał sam pan Jourdain: *Piękna markizo, twoje piękne oczy sprawiły, iż umieram dla ciebie z miłości*. A właściwie...

Przekład Boya jest świetny, jak zwykle. Ale Monsieur Jourdain powiedział jeszcze inaczej: *Belle Marquise, vos beaux yeux me font*

mourir d'amour. Krócej, prościej. Bez żadnego „sprawiły, iż...”, bez hipotaksy. Gdyby Monsieur Jourdain był Polakiem, zapewne wymyśliłby zupełnie inne zdanie i nie biedziłby się nad tym, jak powiedzieć po polsku „me font mourir”. Ale wówczas nie byłoby przekładu z całą jego irytującą i pasjonującą trudnością.

Anna Drzewicka

Uwagi do ujęcia zagadnienia literackości przez Welleka i Warrena

Na użytek niniejszego artykułu użyjemy polskiego wydania *Teorii literatury* R. Welleka i A. Warrena¹, a w książce tej ograniczymy się do trzech pierwszych rozdziałów („Literatura i nauka o literaturze”, „Istota literatury”, „Funkcja literatury”) traktując je w zasadzie *jako jedną* wypowiedź, to jest nie przeakcentowując raczej faktu (aczkolwiek zaznaczając go), że R. Wellek jest „głównym autorem” rozdziałów I i II, A. Warren zaś — rozdziału III (por. s. 58). Ten artykuł większą szczegółowością rozpatrzenia jednej (aczkolwiek dwójautorskiej) propozycji zrównoważyć chce sumaryczność dokonanego wcześniej przeglądu określić i wyznaczników literatury², ale zarazem chce z owego przeglądu uczynić orientacyjne (i krytyczne) tło dla rozpatrywania propozycji pojedynczej. Inną racją zaistnienia artykułu jest fakt wznowienia polskiego przekładu omawianej tu książki.

Wywód w rozpatrywanej przez nas książce zaczyna się nie tylko od zapowiedzi, iż autorowie nie zamierzają poprzestać na referowaniu cudzych poglądów, ale też od ostrożnych i przekornych wręcz zastrzeżeń, że w samym zamiarze autorów jest nadmiar ambicji i lekomyślności, że w samej próbie formułowania założeń studium teorii literatury jest pewna „nienaukowość”, że wreszcie (a może: że więc) każdy specjalista będzie niezadowolony z zaproponowanego ujęcia (s. 7). Zastrzeżenia te, jak się okaże, są tyleż ostrożne co konieczne, gdyż doprawdy obracamy się tu w takiej sferze zagadnieniowej, w której pytania są proste, ale odpowiedzi rzadko są proste, a w dodatku wcale nie są jasne (s. 19). Jeśli częste różnice poglądów w ja-

¹ R. Wellek, A. Warren: *Teoria literatury*. Przekład redakcja i posłowie M. Żurawskiego. Warszawa 1970. Cyfry w nawiasach występujące w tekście odnoszą się do stron w tej książce.

² S. Dąbrowski: *Określenia i wyznaczniki literatury*. „Ruch Literacki” 1974 nr 6.