

# Aleksander Wit Labuda

---

## "Pan Tadeusz" we francuskiej tradycji przekładowej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/3/4, 63-74

---

1993

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.

ALEKSANDER WIT LABUDA

## „PAN TADEUSZ” WE FRANCUSKIEJ TRADYCJI PRZEKŁADOWEJ

Równocześnie, we wrześniu 1992, opublikowane zostały dwa różne, choć oba wierszowane przekłady *Pana Tadeusza* na język francuski, co – przy uzmysłowieniu sobie skali przedsięwzięcia i stopnia trudności, jakich poemat nastrocza swoim tłumaczom – jest wydarzeniem zastanawiającym, ale może i znamionym dla duchowego klimatu współczesnej Europy. Mam tu zwłaszcza na myśli niespokojne poszukiwanie wyznaczników jej tożsamości i określającego jej przyszłość paradygmatu kultury, które we Francji wyraża się szczególnie ostro przeżywanymi rozterkami między oświeceniowym przywiązaniem do tego, co uniwersalne, a romantyczną tęsknotą do tego, co odrębne, lokalne, niepowtarzalne, i z tymi rozterkami związanym zainteresowaniem dla kulturowych zderzeń, styków i pogranicz. Jeśli dwa przekłady najnowsze doliczyć do czterech wcześniejszych (od dawna niedostępnych na rynku księgarskim), to bez większej przesady można będzie stwierdzić, że *Pan Tadeusz* ma swoją francuską tradycję przekładową.

O tej tradycji, przynajmniej w świecie polonistycznym, wiadomo niewiele. Lektura rozproszonych po czasopiśmie recenzji, którymi witano kolejne przekłady, bywa w większości wypadków rozczarowująca. Francuscy zwłaszcza krytycy skupiają się – co zresztą uzasadnione – na prezentacji nie znanego czytelnikom dzieła, natomiast robotę tłumacza kwitują na ogół rytualnymi uprzejmościami i zdawkowymi ocenami. Jako pierwsza trudu zestawienia, analizy i oceny tłumaczeń *Pana Tadeusza* na języki zachodnioeuropejskie podjęła się w połowie lat trzydziestych Zofia Ciechanowska, uwzględniając dostępne w tym czasie przekłady francuskie. Jednak praca Ciechanowskiej, o ile wiem, nie została nigdy opublikowana w pełnej postaci<sup>1</sup> i nie znalazła kontynuatorów ani wśród historyków literatury, ani wśród komparatystów. W uwagach, które nastąpią, nie zamierzam wyczerpać materii wskazanej w tytule. Omawiając ostatnio wydane przekłady spróbuję przy tej okazji naszkicować i przypomnieć tradycję, w którą się one wpisują.

Przekład Roberta Bourgeois został wydrukowany połączonymi siłami niewielkiej i jeszcze młodej oficyny szwajcarskiej „Noir sur Blanc” oraz

---

<sup>1</sup> Z. Ciechanowska, „*Pan Tadeusz*” w językach zachodnioeuropejskich. (Uwagi o metodzie oceny przekładów). „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU” t. 41 (1936), nr 7, s. 189–191. Jest to streszczenie przedstawione przez I. Chrzanowskiego.

Księgarni Polskiej w Paryżu<sup>2</sup>. Książka otrzymała staranną i obliczoną na pozyskanie czytelnika oprawę edytorską. Publikacji patronują dwaj poeci. Na ostatniej stronie okładki wydawcy przytoczyli wyjątki z listu, jaki w r. 1867 przebywający wówczas na wygnaniu Victor Hugo skierował do zawiązanego w Paryżu emigracyjnego Komitetu budowy pomnika Mickiewicza:

mówić o Mickiewiczu — to mówić o tym, co piękne, słuszne i prawdziwe, to mówić o prawie, którego był żołnierzem, o obowiązku, którego był bohaterem, o wolności, której był apostołem, i o wyzwoleniu, którego jest zwiastunem.

[...] Wygnany, proskrybowany, zwyciężony, wspaniale głosił na cztery strony świata dumne prawo do ojczyzny. Pobudkę trąbi ludom geniusz. Kiedyś był to prorok, dzisiaj jest to poeta. A Mickiewicz jest jednym z heroldów przyszłości<sup>3</sup>.

Z tą prometejską i mesjańską pochwałą współbrzmi sąsiadująca z nią krótka prezentacja poematu (*Pan Tadeusz* to arcydzieło, które nie tylko uwiecznia obraz świata odchodzącego, lecz również niesie optymistyczną wizję narodzin nowego świata) dopełniona wystylizowanym w tym duchu biogramem, któremu na skrzydełku okładki towarzyszy znana, jedna z najbardziej romantycznych, podobizna Mickiewicza według dagerotypu z 1842 roku. Co innego mówi Czesław Miłosz, który w przedstowiu — podkreślając niezwykłą złożoność arcypoematu — zwierza się z zachwytów, ale też zdziwień i niepokojów, jakie w nim dziś budzi jego lektura. Czyż nie jest paradoksem miejsce, jakie *Pan Tadeusz* zajął w polskiej literaturze? „Dlaczego na przykład polski poeta zaczyna swój poemat inwokacją do Litwy?” W jakim języku mówią owi chłopci, o których się napomyka, że uprawiają pola Sędziego? W jaki sposób właściciel Soplicowa wszedł w posiadanie części dóbr Horeszkowskich? Czemuż to epopeja szlachecka stała się epopeją narodową? Tego rodzaju etnicznych, politycznych czy kulturowych zagadek wylicza Miłosz więcej. Pozostawiając je bez rozwiązania szkicuje tło historyczne dzieła, dość pobieżnie wskazuje na różne jego piękności, którymi się dawniej zachwycił, lecz głównym wątkiem swej przedmowy czyni wyznanie, że tym, co dziś go w poemacie najbardziej pociąga i porusza, jest „spokojna afirmacja bytu, jak gdyby wszelkie rzeczy, z chwilą gdy zostało im użyczone istnienie, były dobre”. Dla Miłosza *Pan Tadeusz* jest pochwałą trwania, która magii wiersza i cudowi zamyślonemu humoru dokonuje przeistoczenia niej zwyczajności w „ogród Pana Boga”.

Wiara w postęp i afirmacja trwania. Głosy patronujących jej polemicznie — czyżby rozpoczynały francuski spór o *Pana*?

Edytorska oprawa tłumaczenia Rogera Legrasa jest skromniejsza niż było się ono w ramach serii „Classiques Slaves” firmowanej przez „L'Age d'Homme”, szwajcarski dom wydawniczy, który od wielu już lat

<sup>2</sup> 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 V. Hugo. Préface de Cz. Miłosz. Montricher (Suisse), Les Éditions „Noir sur Blanc Polonaise”, 1992.

<sup>3</sup> Cyt. za: J. Parvi, *Polska w twórczości i działalności Wiktora Hugo*. Wars. 1977. Pełny tekst francuski w: V. Hugo, *Oeuvres complètes*. T. 13. Paris 1977.

<sup>4</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz ou La dernière incursion judiciaire dans le sein de la noblesse, pendant années 1811 et 1812, en douze livres, en vers*. Traduit et notes par R. Legras. Lausanne, „L'Age d'Homme”, 1992. „Classiques Slaves”.

godną konsekwencją zajmuje się publikowaniem przekładów z literatur słowiańskich i który najwidoczniej ma jakąś wierną klientelę, skoro do tej pory nie ogłosił upadłości. Zapewne do tych przede wszystkim czytelników skierowany jest przekład Legrasa, swój kształt wydawniczy — jak wolno się domyślać — zawdzięczający w całości tłumaczowi. On sam jest autorem przedmowy, której główne wątki zostały powtórzone w zwięzłej prezentacji dzieła na ostatniej stronie okładki i z którą koresponduje biogram, podkreślający zarówno dramatyzm losów życiowych Mickiewicza, jak jego obecność w dziejach romantycznej Europy. W swych komentarzach Legras z ujmującą prostotą przekonuje, że *Pan Tadeusz*, choć stał się dziełem klasycznym, nie ma nic z monumentalnej nudy, że po dziś dzień jest znakomitą lekturą. Ażeby dać wyobrażenie o dziele, tłumacz mnoży porównania — pojawiają się w nich Byron, Puszkina, Merimée, Balzak, starofrancuskie epeje rycerskie, Flaubert, Rabelais, Boileau i oczywiście Victor Hugo — ale celem tych porównań jest tyleż przybliżenie, co podkreślenie radykalnej swoistości polskiego poematu, który dla Polaków jest tym, czym dla Francuzów *Cyd*, *Legenda wieków* i *Trzej muszkietierowie* jednocześnie.

Obaj tłumacze po tekście *Pana Tadeusza* dali również przekład *Epilogu*, obaj też dopełniają *Objaśnienia* poety wiadomościami niezbędnymi czytelnikom francuskim i obaj w tych przypisach informują o niektórych swoich decyzjach translatorskich. Żaden natomiast z wydawców nie zadbał o choćby najskromniejszą informację o tłumaczach i o motywach, jakie nimi powodowały. A przecież chciałoby się wiedzieć: dlaczego *Pan Tadeusz*? I dlaczego wierszem? Bo to, że wierszem, nie wynika w sposób konieczny ani z francuskiej tradycji tłumaczeń literackich, ani z tradycji ukształtowanej przez wcześniejsze przekłady *Pana Tadeusza*.

Dzieje sztuki przekładowej we Francji biegły torami podobnymi jak w innych krajach europejskich, ale mają też swoje osobliwości. Przez długi czas, gdy szło o tłumaczenie *Biblii*, przekład był problemem tyleż filologicznym, co teologicznym. Problemem kultury, kultury narodowej i literackiej, stał się wraz z wynalezieniem i zastosowaniem druku. Od tej chwili w praktyce i w sporach teoretycznych zaczęły się kształtować różne orientacje, szkoły i ideologie sztuki translatorskiej. O ich zróżnicowaniu decydował stosunek do podstawowych dylematów warsztatowych, ale te z kolei były rozstrzygane przez odniesienie do takich kwestii, jak status pisarza, własność literacka, język jako wyraz ducha narodu, oryginalność języków i dzieł, miejsce i rola przekładu w kulturze, w jaką on wchodzi. Czy przekładać to znaczy tłumaczyć („*interpréter*”), a więc objaśniać i oswajając dzieło obce poprzez drobne lub dalej idące przeróbki (skrót, amplifikacje, przestyliizowania) — za przekładem jako interpretacją opowiadali się zwolennicy „*belles infidèles*”, czyli „miłych niewier-nostek”. Czy też tłumaczyć to znaczy przekładać („*traduire*”), a więc przenosić dzieło z takim poszanowaniem jego integralności i egzotyczności, by w nowym otoczeniu smakowało jak owoc z cudzego ogrodu — tego stanowiska bronili rzecznicy „wierności”. Równoległe do tego podstawowego sporu toczył się spór o to, czy utwory wierszowane należy przekładać wierszem, czy też prozą. Fénelon np. opowiadał się zdecydowanie za prozą, nie wierzył bowiem w możliwość współczesnej epeji, za jej spadkobierczynię — zgodnie z teoretykami baroku — uważał powieść. Voltaire natomiast, który wierzył

i próbował udowodnić, że epopeja jest wciąż możliwa, domagał się przekładania wiersza wierszem. Jednak zwycięstwo rzeczników „wierności” nad zwolennikami „*belles infidèles*”, które było tyleż wynikiem, co składnikiem romantycznego przełomu, nie wywołało bynajmniej popłochu wśród wyznawców szkoły Fénéłona. Przez cały wiek XIX swoje przekonania wspierali oni liczącymi się dokonania. Chateaubriand tłumaczył prozą *Raj utracony*, tak samo postąpił Lamennais z *Boską Komedią*, Leconte de Lisle, którego trudno posądzić o nieumiejętność wierszowania – z poematami Homera, a Bédier z *Tristanem i Izoldą*. Osobliwością francuskiej tradycji przekładowej jest właśnie nie gasnący prestiż, jakim cieszy się obyczaj tłumaczenia wiersza prozą.

Śladem tego obyczaju poszedł Krystyn Ostrowski, działacz emigracyjny i dwujęzyczny pisarz, autor pierwszego przekładu *Pana Tadeusza* na język francuski, wydanego w Paryżu w 1845 r. jako część tomu 2 *Oeuvres poétiques complètes de Adam Mickiewicz*, które do r. 1859 miały trzy wznowienia<sup>5</sup>. Data publikacji tomu 1 owej edycji każe łączyć to ambitne przedsięwzięcie w wykładami Mickiewicza w Collège de France, z zabiegami o „sprawę polską” i z politycznymi marzeniami Ostrowskiego o utworzeniu Stanów Zjednoczonych Europy, w których mogłyby zgodnie mieszkać ludy romańskie, germańskie i słowiańskie.

Drugi przekład składał się z partii wierszowanych przeplatanych fragmentami prozy. Jego 2-tomowe wydanie (1876–1877) ukazało się w serii „*Poètes illustres de la Pologne au XIX<sup>e</sup> siècle*” i było sygnowane pseudonimem Charles de Noire-Isle, za którym krył się Konstanty Przezdziecki, bogaty ziemianin, kosmopolita z wykształcenia i stylu życia, patriota, mecenas i społecznik z tradycji rodowej<sup>6</sup>.

Pełne tłumaczenie wierszem dał Venceslas Gasztowtt, syn emigranta urodzony we Francji, który naukę polskiego zaczął jako 10-latek w Szkole Polskiej w Batignolles, gdzie potem wykładał łacinę, francuski i polski. Swoje tłumaczenie czytał uczniom, publikował fragmentami przez lat prawie 20, całość wydał w roku 1899<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Posługiwałem się wydaniem ostatnim: *Thadée Sopliça, ou Le dernier procès en Lithuanie. Recit 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.

<sup>6</sup> *Monsieur Thadée de „Sopliça” ou Le dernier procès en Lithuanie sui generis. Récit historique en douze chants*. Par A. Mićkiewicz. [Przekład i przedmowa Charles de Noire-Isle, tj. K. Przezdziecki]. T. 1–2. Paris, Typographie de E. Plon et C<sup>ie</sup>, 1876–1877. „*Poètes illustres de la Pologne au XIX<sup>e</sup> siècle*”. Autorzy biogramów Konstantego Przezdzieckiego (1846–1897), J. Szwarz i Z. Wdowiszewski w *Słowniku pracowników książki polskiej* (Warszawa–Łódź 1972) i A. Biernacki w *Polskim słowniku biograficznym* (t. 29, z. 1 <120>). Wrocław 1986) nie wspominają ani o jego tłumaczeniach, ani o działalności wydawniczej. Z kolei J. Lorentowicz (*La Pologne en France. Essai d'une bibliographie raisonnée*. Paris 1935, s. 25) pisze, że za pseudonimem kryje się Charles (Karol) Przezdziecki. Brak informacji w biogramach Konstantego i pomyłka Lorentowicza mogą budzić wątpliwości co do autorstwa przekładu. Tymczasem Noire-Isle wskazuje na Czarny Ostrów, rodową posiadłość Przezdzieckich (a nie Przezdzieckich), dedykacja zaś przekładu: „à Lise” – na Elżbietę z Platerów-Zyberk, żonę Konstantego.

<sup>7</sup> A. Mickiewicz, *Thadée Soplitza (Pan Tadeusz) ou la Lithuanie en 1812*. Poème traduit en vers français par V. Gasztowtt. Paris, Imprimerie A. Reiff, 1899.

Do prozy wrócił Paul Cazin, historyk literatury i pisarz, znawca i miłośnik polskości, który swoich rodaków obdarzył doskonałym przekładem *Pamiętników* Paska, a Ludwika Hieronima Morstina wprowadził w osłupienie powiadając o pewnym kundlu, że „wymachuje chwostem”. Pierwsze wydanie przekładu Cazina zostało przygotowane na setną rocznicę publikacji *Pana Tadeusza*, promocja książki stanowiła część obchodów jubileuszowych, a książka sama otrzymała odświętną oprawę. Dwa przedślowia – jedno dał Jean-Louis Barthou, członek Académie Française i ówczesny minister spraw zagranicznych (który po podpisaniu „paktu czterech” przez swego poprzednika szukał teraz zbliżenia z Polską), drugie Juliusz Kaden-Bandrowski, sekretarz i członek Polskiej Akademii Literatury; wprowadzenie pióra Manfreda Kridla, profesora Uniwersytetu Wileńskiego; przedmowa tłumacza; dagerotyp Mickiewicza z okresu wykładów w Collège de France<sup>8</sup>. Otoczony znakami polsko-francuskiej bliskości przekład Cazina miał jeszcze dwa wydania, ostatnie w 1937 roku.

W chronologii tych przekładów zarysowuje się pewna prawidłowość, która pozwala się domyślać, jak tłumacze *Pana Tadeusza* oceniali pracę swoich poprzedników i jak reagowali na ich podstawowe wybory stylistyczne: po prozie idzie replika wierszowana, która z kolei wywołuje odpowiedź prozą. Ciekawe, co zaproponują następcy Bourgeois i Legrasa – a następców można się spodziewać, bo w przeciwieństwie do twórczości oryginalnej tłumaczenia arcydzieł są przedsięwzięciem, które nie ma kresu, przekładany utwór, podobnie jak teksty folkloru, bytuje w mnożących się wariantach. Inaczej niż tłumacze reagowali francuscy czytelnicy. Z tego, co wiem, wynika, że przychylniej przyjmowali tłumaczenia prozatorskie. Dotyczy to zwłaszcza dzieła Cazina, które zyskało najwyższą ocenę i rangę przekładu – jak dotąd – niejako kanonicznego. Co do mnie, to jak nie umiem powiedzieć, co wolę: poemat czy powieść, tak też w kwestii: przekładać wierszem czy prozą – nie mam zdecydowanych upodobań dotyczących samej zasady. Każde rozstrzygnięcie tego dylematu wiąże się z sobie właściwymi szansami, trudnościami i pułapkami, które tłumacz na miarę swych talentów próbuje wykorzystać, rozwiązać i ominąć.

A w wypadku *Pana Tadeusza* problemów jest taka góra, że kto się bierze za przekład, ten swą duszę może polecić opiece chyba tylko Syzyfa. Jest więc bogactwo realiów, z których układa się obraz świata złożonego, przenikniętego wielorakimi i krzyżującymi się przeciwstawieniami, jak np. między naturalnością a sztucznością, dawnym a nowym, cudzoziemskim a rodzimym, w obrębie rodzimości zaś między polskim a litewskim. Cała wiązka tego rodzaju opozycji wyraża się w konotacjach znaczeniowych przywiązanych do pary imion: „Zosia” i „Telimena”. Cóż może począć tłumacz, gdy mu obyczaj i język francuski dokonuje biegunowego odwrócenia i konotacji, i opozycji? Jest również wzorzysta układanka słownictwa, zróżnicowanego i nacechowanego pod prawie wszystkimi wyobraźalnymi względami. Czy „*le jambon*”, nawet i „*fumé*” może smakować tak samo jak „kumpia”? Jest polifonia rejestrów stylistycznych, konwencji gatunkowych, tonacji estetycznych, literackich stylów, stylizacji i aluzji. Salonowa „*causerie*” nie stanie się nigdy

---

<sup>8</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Traduction de P. Cazin. Préfaces de L. Barthou, J. Kaden-Bandrowski, M. Kridl. Paris, Librairie Félix Alcan, 1934.

odpowiednikiem gatunkowym szlacheckiej gawędy, a Kochanowskiego można od biedy usłyszeć w przypisie, nie zaś, jak u Mickiewicza, w inwokacji. Jest wreszcie magia rymowanego 13-zgłoskowca, którego energię formotwórczą trudno przecenić. Działa on w poemacie jako jedna z najważniejszych sił, która całej jego wielopłaszczyznowej różnorodności nadaje nie tyle może jedność, co jedyną w swym rodzaju spójność stylową. Jedno z ćwiczeń językowych stosowanych w rzymskich szkołach polegało na tym, że uczeń dostawał mały tekst pisany mową wiązaną i przekształcał go w „*oratio soluta*”, tak przedstawiając słowa, by zburzyć tok wierszowy, a „resztę” zostawić nietkniętą. Co by się stało, gdyby uciekając się do podobnego zabiegu tekst *Pana Tadeusza* pozbawić porządku wierszowego? Z poematu nie powstałaby żadna powieść, lecz twór głęboko kaleki. Bo w poemacie wiersz i proza idą razem, jak tancerz i tancerka w różnych figurach poloneza. Można sobie wyobrazić *Pana Tadeusza* prozą, ale musiałby to być tekst, w którym zdania innego kroju i porządku szłyby same, o własnych siłach, bez pomocy tancerza. Istnieją przecież utwory, w których proza tańczy *solo*.

W oddawaniu realiów Krystyn Ostrowski jest staranny, ale nieco nieśmiały. Nie wszystkie np. nazwy miejscowe pozostawia w oryginalnym brzmieniu: tuż obok „*Vilno*” pojawia się „*la porte Ostra*” – twór hybrydyczny. Podobnie z nazwami osobowymi. Nazwiska zachowują polskie brzmienie, tytuły typu „*Sędzia*”, „*Stolnik*” są zastępowane przybliżonymi odpowiednikami, znaczące przydomki są ze zmiennym powodzeniem przekładane, ale imiona otrzymują formę zromanizowaną, która eliminuje zdrobnienia. Stosunek do nazw własnych wyraża pewną tendencję ogólniejszą: Ostrowski szuka kompromisu, postępuje tak, jakby chciał zmniejszyć egzotyczny dystans między Paryżem a Soplicowem. Zdarzają mu się potknięcia: zamiast „*tych łąk zielonych*” mamy „*ces verdoyantes savanes*”, które czytelnika przenoszą raczej do Ameryki Chateaubrianda niż nad błękitny Niemen. Równie staranny Paul Cazin oddaje koloryt lokalny z większą konsekwencją i odwagą: zostawia „*tataratkę*” i „*konfederatkę*” tam, gdzie Ostrowski ratował się mieszanym mariażem: „*czamara*” (?) i „*bonnet*”. Z większym też szczęściem realizuje Cazin zasadę „*celne słowo celnym słowem*”, „*zwięzłość zwięzłością*” i mniej się lęka zwyczajności w doborze wyrazów i konstrukcji składniowych, podczas gdy Ostrowskiemu np. „*ile cię trzeba cenić*” rozwinęło się w pedantyczne „*on ne t'apprécie à ta juste valeur*”, a od „*świt bez rumieńca*” wydała się bardziej wytworna „*l'aurore au teint pâle*”. Tekst Cazina, który pozostał i przy „*świecie*”, i przy „*rumieńcu*” („*l'aube sans rougeur*”), znacznie więcej ocala z krzepkości i różnobarbności Mickiewiczowskiego słowa. Tekst Ostrowskiego ma coś z pastelowego kolorytu, jaki cechował sentymentalne i dydaktyzujące powieści George Sand, choć brak mu tej swobody w operowaniu narracyjną frazą, jaką znajdujemy u pisarki francuskiej.

Obaj zresztą tłumacze nakaz wierności realizowali w taki m.in. sposób, że *Pana Tadeusza* przekładali zdanie po zdaniu, starając się – przy zachowaniu składniowego ułożenia oryginału – o uzyskanie naturalnego dla francuszczyzny szyku wyrazowego. Zysk polega na tym, że przekład czyta się gładko, lecz staje się on uboższy o związane z szykiem przestawnym efekty pastiszu, ironii, dramatyzmu. Inne, bardziej złożone skutki metody „*zdanie zdaniem*” wymagałyby obszerniejszego wywodu, który jednakże

prowadziłby do takich oto — może bardziej wycieniowanych — wniosków. W obu przekładach są partie, gdzie metoda ta zdaje egzamin: proza przekładu może nie tańczy, lecz maszeruje o własnych siłach, ale są też fragmenty (liryzowane przerywniki, retoryzowane apostrofy, heroikomizowane sceny i inne miejsca, gdzie 13-zgłoskowiec pełni wyraźne funkcje stylizacyjne), w których tekst kuśtyka, bo pozbawiona pomocy wiersza proza nie może udźwignąć misternej konstrukcji przenikających się konwencji, tonacji i stylów.

Paul Cazin był świadom różnych ułomności swojego przekładu. W przedmowie bronił wprawdzie zasady dopuszczającej tłumaczenia prozatorskie, ale przyznawał, że *Pana Tadeusza* — gdyby umiał — wolałby przekładać wierszem. Podkreślał też, że dążąc do jak najściślejszego odwzorowania oryginału, pragnął jedynie dać pomocnicze narzędzie czytelnikowi, który zechce sięgnąć po tekst polski. Toteż Cazina wezwał na pomoc, kiedy *Pana Tadeusza* próbowałem czytać z francuskimi studentami polonistyki. Przekonałem się wtedy, że przedmowa nie ujawnia całej prawdy o pracy tłumacza. Jej owoc jest świadectwem osobliwego dramatu. O duszę tłumacza spierał się pisarz z filologiem, a w tłumaczeniu ścierają się dwie różne metody i ambicje translatorskie: partie rzetelnego przekładu filologicznego sąsiadują z prawdziwymi dziełami sztuki literackiego przekładu. Takim dziełem jest pięknie rozkołysany przystanek opisowy oddający fragment „Słońce ostatnich kresów nieba...”, natomiast jako przykład roboty filologicznej służyć może (niestety) inwokacja, w której Cazin uciekł od „ojczyzny” w „małą ojczyznę”:

*Lithuanie, mon pays, tu es comme la santé. A quel prix il faut te mettre, celui-là seul le sait, qui t'a perdu. Aujourd'hui ta beauté, je la vois et la décris dans toute sa splendeur, parce que je soupire après toi.*

Tutaj rzeczywiście nie znajdziemy niczego poza poprawnością.

Szukając francuskiego odpowiednika dla polskiego 13-zgłoskowca tłumacz nie ma właściwie wyboru. Narzuca się 12-zgłoskowiec zwany aleksandrynem, w literaturze francuskiej miara o najbardziej wszechstronnych zastosowaniach, która ma dwie odmiany stylowe. U klasyków (Malherbe, Boileau, Racine) był to wiersz rymowany, średniówkowy, ze stałymi akcentami na sylabach 6 i 12, tylko wyjątkowo dopuszczający tok przerzutniowy, ale mimo tego rygoru w swych najlepszych realizacjach cechujący się urozmaiconym, choć subtelnym rysunkiem rytmicznym. Romantycy ten wzorzec bardzo zdynamizowali, głównie przez dopuszczenie przerzutni, a Victor Hugo wprowadził ponadto aleksandryn trójdzielny, zwany trymetrem, z regularnymi akcentami na sylabach 4, 8 i 12. W epice i w dramacie aleksandryn chadzał zazwyczaj porządkiem stychicznym, przeplatając dystychy zrymowane męsko z dystychami związanymi rymami żeńskimi.

Konstanty Przezdziecki tłumaczył aleksandrynem i poległ od wybranego przez siebie oręża. Wersy wiąże to rymami parzystymi, to krzyżowymi (tak np. inwokacja i wstępna apostrofa), skutkiem czego całe partie uzyskują budowę zwrotkową — rzecz w melice spotykana, w epice jednak wymagałaby jakichś nadzwyczajnych motywacji. Ażeby utrzymać tok wierszowy, to coś opuszcza, to znów od siebie dodaje, przekład puchnie w sposób zupełnie dowolny i liczbą wersów przekracza odpowiednie partie oryginału. Nie sposób też doszukać się racji, które uzasadniałyby przejście z wiersza w prozę. Widać



natomiast, że Przeddziecki miał nieco inny niż Mickiewicz pogląd na to, co jest lub nie jest poetyckie. Zapewne w imię tej wizji eliminuje sporo nazw własnych, które w tekście francuskim musiałyby zachować polskie brzmienie (np. w części wstępnej wszystkie z wyjątkiem „Litwy”), a swój tekst inkrustuje mdławymi poetyzmami. We fragmentach prozą szuka też potoczności poprzez skróty i opuszczenia. Widać wreszcie, że francuszczyzna Przeddzieckiego, bez wątpienia znakomita w innych okazjach, nie jest w stanie sprostać wymogom, jakie stawia z jednej strony tekst Mickiewicza, z drugiej – aleksandryn. W tłumaczeniu jest sporo niezręczności, a nawet błędów językowych. Wyłowił je, zestawił i bezlitośnie wyśmiał Stanisław Tarnowski. Nie zdradzając, kto kryje się za pseudonimem, wydał o przekładzie sąd miażdżący, którym zresztą objął wcześniejszą działalność przekładową i wydawniczą Przeddzieckiego:

nierad jeszcze, że już zblądził przed obcymi Słowackiego i Krasińskiego, błażni Mickiewicza, śmie świętokradzką bezbożną łapą i jego jeszcze dotykać [...] <sup>9</sup>.

Istotnie. Mimo szlachetnych zapewne intencji przekład jest artystycznie chybiony.

Lepiej broni się dzieło Waława Gasztowtta. Wybrawszy aleksandryn w jego odmianie klasycznej tłumacz szedł trop w trop za wersami oryginału. Podobnie jak zasada „zdanie zdaniem”, tak i ta metoda prowadzi do strat nieuniknionych, choć innej natury. Mniejszy format wiersza (12 zamiast 13 sylab), ale nie tylko on, zmusza na każdym kroku do trudnej selekcji oryginalnego materiału wyrazowego. W rezultacie wierszowany przekład przybiera postać swoistego streszczenia. Wypomniał to Gasztowttowi Cazin ubolewając, że w jego inwokacji ostała się wprawdzie „ojczyzna”, lecz zabrakło już miejsca na „Litwę”:

*Patrie! Il est de toi comme de la santé.  
Pour savoir tout ton prix, pour sentir ta beauté,  
Il faut t'avoir perdue. Aussi je puis décrire  
Tes charmes, aujourd'hui qu'après toi je soupire!*

Inwokacja rzeczywiście nie wypadła najszcześliwiej. W pierwszym wersie usterka składniowa, którą trudno rozgrzeszyć jako *licentia poetica*. Porównanie objęło nie tylko cenę (zdrowia i ojczyzny), ale również i piękność, co zdrowiu nie wyszło na zdrowie. Jednak Gasztowtta trzeba wziąć w obronę. Tłumaczy z wielką dbałością o realia, materiał wyrazowy selekcjonuje z wyczuciem hierarchii szczegółów i odcieni, stara się ocalić rzeczy najważniejsze i na ogół mu się to udaje. Jeden przykład: u Mickiewicza Jankiel zaczyna koncert z „przymrużonymi na poły oczyma” – a więc plastyczny, lecz jednak pleonazm; u Gasztowtta mamy „*les yeux fermés*”, bo na „*demi-fermés*” nie pozwoliła średniówka (choć „*mi-clos*” uratowałyby i obraz, i rytm). Tekstowi Gasztowtta nie dostaje wyrazu i żywości z innego jeszcze powodu. Jego aleksandryn jest tak klasyczny, że francuskich czytelników nużył swą hiperpoprawnością. Ale już Rosa Bailly, która знаła *Pana Tadeusza* w wersji

<sup>9</sup> S. Tarnowski, „*Monsieur Thadée de »Sopliça« [...]*”. „Przegląd Polski” R. XI: 1876, t. 2 (42), s. 116. Recenzja dotyczy tomu 1. Przeddziecki replikował w postwoiu tomu 2, ale samoobrona nie wypadła przekonująco.

polskiej, wolała czytać przekład Gasztowtta niż Cazina<sup>10</sup>. Mimo że treściowo uboższy, jej zdaniem lepiej oddawał poetyckie walory oryginału.

Oto inwokacja i początek apostrofy do „Panny świętej” w przekładzie Roberta Bourgeois:

*O ma Lituanie! Ainsi que la santé,  
Seul qui te perd connaît ton prix et ta beauté.  
Je vois et vais décrire aujourd'hui tous tes charmes,  
Ma patrie! et chanter mes regrets et mes larmes.*

*Sur la Porte pointue éclatent tes rayons,  
Czestochowa la Claire est sous ta protection,  
Nowogrodek de même avec ses murs d'enceinte  
Et son peuple fidèle, ô mère! Vierge sainte!*

Jak u Gasztowtta – zbyt szeroko zakrojone porównanie obejmuje również i „*beauté*”. Ale wystarczyło miejsca i na „Litwę”, i na „ojczyznę”, choć ta ostatnia pojawia się dopiero w zamknięciu inwokacji. Już tutaj więc widać, że Bourgeois nie przekłada ani wersu wersem, ani zdania zdaniem. Starając się zachować cały materiał leksykalny oryginału gospodaruje nim z dużą swobodą: tworzy zeń nowe konfiguracje składniowe, a w obrębie większych całości kompozycyjnych zmienia kolejność zdań lub zespołów zdaniowych. Nie trzyma się też liczby Mickiewiczowskich wersów: w przekładzie każda księga ma ich około 100–200 więcej, tak że w sumie całe tłumaczenie obejmuje około 1500 wersów więcej niż oryginał. Osiąga więc ono dokładność porównywalną z tekstem Cazina, lecz pod względem stylowym jest od niego bardziej jednolite. Nado egzotyczne realia Bourgeois romanizuje i nie ma u niego tak odważnych polonizmów jak „tataratka”. Nie jest konsekwentny – chyba z dobrym skutkiem – w traktowaniu nazw własnych. Wybrał drogę pośrednią między Ostrowskim a Cazinem i starał się tłumaczyć jedynie nazwy znaczące. Widać to w cytowanym fragmencie, gdzie mamy „Nowogrodek” i „Częstochowę”, opatrzoną znakomicie homeryckim epitetem „*la Claire*”, ale „Ostra Brama” jest po francusku. Imiona osób zachowują często kształt polski („Tadeusz”, ale „Zosia” tylko w zdrobnieniu, bo „Zofiję” zastępuje „Sophie”) lub odzyskują brzmienie litewskie („Mindaugas”, „Gėdiminas”, „Algirdas”), natomiast przydomki, nazwy miejscowe i nazwiska typu „Robak”, „Sczoryk”, „Cięcycze”, „Sukin” są zastępowane odpowiednikami francuskimi, często bardzo przemyślnymi („*le Ver*”, „*le Canif*”, „*Les Sabrons*”, „*Kanine*”), bądź też zabawnymi makaronizmami („Dzierowicze” – „Rapinowicze”). Rekonstruując świat poematu z antykwaryczną pieczołowitością, Bourgeois dąży jednocześnie do tego, by go dyskretnie przybliżyć francuskiemu odbiorcy.

Są też straty, zwłaszcza w misternej grze konwencji, tonacji i stylów. Wiersz przekładu nie osiąga tej skali możliwości, jaka cechuje 13-zgłoskowiec Mickiewicza. Bourgeois trzyma się aleksandrynu dwudzielnego, nie pozwala sobie na operowanie trymetrem. Rachunek sylab wymusza znacznie częstsze niż w oryginale użycie *praesens historicum*, które niweluje epickie i elegijne

<sup>10</sup> R. Bailly, *O znaczeniu przekładów literackich i trudnościach z nimi związanych*. Przetłumaczył W. Dłuski. W antologii: *O sztuce tłumaczenia*. Ks. II. Pod redakcją S. Pollaka. Wrocław 1975, s. 12: „Wolę tłumaczenie Wacława Gasztowtta [...]. Można znaleźć w jego tłumaczeniu słabości stylu, ale władczy rytm przenosi nas w te regiony, gdzie króluje geniusz Mickiewicza”.

efekty czasu przeszłego. Pod naciskiem metryki pękają też okresy warunkowe, zwłaszcza w homeryckich porównaniach. Nazbyt może często 12-zgłoskowiec przekładu biegnie tokiem przerzutniowym, przecinając spoiste skupienia składniowe. Wiersz, jak u romantyków dynamiczny, staje się chwilami wierszem nerwowym. Taka postać aleksandrynu zdaje egzamin w scenach dramatycznych, w przytoczeniach mowy postaci, w dramatyzowanych i patetyzowanych opisach; gorzej przylega do epickiej narracji. Dość jednak narzekań. W omówieniu przekładu Bourgeois łatwiej zestawić niedostatki, niż wyliczyć wszystkie jego zalety. Żeby pochwały uwiarygodnić, trzeba byłoby cytować obszernie partie tekstu – żywego, barwnego, grającego zmiennymi nastrojami, tekstu, z którego do polskiego czytelnika idą miejsca, osoby, wydarzenia i sprawy dobrze znane, ale przecież jakby z innego snu.

Roger Legras dokonał rzeczy, która zdaje się niemożliwa. Przełożył *Pana Tadeusza* zdanie po zdaniu – podobnie jak Paul Cazin; i jednocześnie – jak to czynił Waław Gasztowtt, wers polski oddał wersem francuskim ze skrupulatnością tak daleko idącą, że pozostawił w przekładzie występujące w oryginale wersy niekompletne. Cały więc przekład odpowiada rozmiarem tekstowi polskiemu, stanowiąc ponadto jego wierną replikę pod względem ucłonowania zdaniowego i wersowego. I co dziwniejsze, przy zachowaniu tak surowej dyscypliny formalnej stanowi on też jego wierną replikę pod względem treściowym, swoim bogactwem dorównującą prozatorskim przekładom Ostrowskiego i Cazina. Widać to już w inwokacji, której różne wersje, cytowane tu i omawiane, były wymownym świadectwem kłopotów, jakie sprawiał tak prosty z pozoru początek poematu. U Legrasa ma on taką oto postać:

*Lithuanie! ô ma Patrie! à la semblance  
De la santé, seul qui te perd prend conscience  
De ton prix! En ces jours où pour toi je languis,  
Dans toutes tes beautés je te vois – et décris...*

Francuskie otwarcie poematu jest znakomite, porównywalne z Mickiewiczowskim. Legras nie uronił tu żadnego z istotnych elementów znaczeniowych. Miara wierszowa i składnia zdaniowa wzajemnie się wspierają w wypowiedzi, która rozwija się z niewymuszoną prostotą. W czterech wersach spotykają się trzy odmiany aleksandrynu, romantyczny tryometr, dwudzielny 12-zgłoskowiec w wersji przerzutniowej i regularnej. Nie słyhać wprawdzie Kochanowskiego, ale charakter aluzyjny ma wers pierwszy, trójdzielny, który odsyła do praktyk wersyfikacyjnych francuskich romantyków.

W czytelniku znajdującym *Pana Tadeusza* polskiego lektura tej inwokacji wywołuje wrażenie przedziwne: zostaje zanurzony w dwa rytmiczne żywioły. Z jednej strony ma do czynienia z wierszem doskonale osadzonym we francuskiej tradycji, słyszy mowę francuskich poetów. Z drugiej strony ów aleksandryn, najbardziej chyba francuska z francuskich miar, wydobywa z tekstu przekładu efekty łudzaco podobne do efektów Mickiewiczowskiego 13-zgłoskowca. To pierwsze wrażenie towarzyszy potem lekturze całego przekładu, nie wyłączając różnych „popisowych” fragmentów, których trzeba było – chcąc nie chcąc – uczyć się na pamięć w szkole. W „*Autrefois, dans ces champs, aux rives d'un ruisseau*” pobrzmiewa nieodparcie „Wśród takich pól przed laty...”, tak jest z koncertem Wojskiego czy koncertem Jankiela, tak z „Był sad...” i z „dwoma stawami”. Legras operuje różnymi postaciami

aleksandrynu z taką swobodą, że – można powiedzieć – jest on w jego przekładzie „taktem”.

Ale jest także i ostrogą, i wędzidłem. Ostrogą, bo zmusza do zadziwiającej wynalazczości językowej i do uruchomienia takich zasobów słownictwa, których nie ma w żadnym tłumaczeniu prozą. Wędzidłem, bo narzuca zwięzłość, która owocuje np. w celnym oddawaniu wyrażenń gnomicznych i przysłowiowych („*Ce que Français conçoit, l'aime le Polonais*”) – lecz nie tylko o to idzie. U Gasztowta sito formy wierszowej działało w ten sposób, że tłumacz odsiewał materiał leksykalny oryginału i streszczał tekst polski. U Legrasa działa ono odwrotnie: tłumacz streszcza tekst francuski. Najprostszym i najłatwiej uchwytnym przykładem tego rodzaju zabiegów kondensacyjnych jest rezygnacja – tam oczywiście, gdzie to możliwe – z różnych słówek „pomocniczych” (rodzajników, zaimków osobowych, spójników, niektórych przysłówków) lub operowanie równoważnikami zdaniowymi, a ponadto wykorzystywanie tych zabiegów w funkcjach stylizacyjnych. I jeden przykład, zamiast opisu innych, bardziej złożonych operacji.

Mickiewicz:

Tak mówiąc spojrzął zyzem, gdzie śród biesiadników  
Siedział gość Moskal; był to pan kapitan Ryków;

Cazin:

*Et ce disant, il jeta un regard oblique vers la place qu'un invité russe occupait parmi les convives. C'était le capitaine Rikow [...].*

Legras:

*Ce dissant, il lorgnait, de biais, un commensal,  
Savoir: monsieur Rykow, capitaine moskal,*

Mimo niezwyklej gęstości znaczeniowej przekład jest przejrzysty i jasny. Rolę spoiwa składniowego pełnią znaki przestankowe, szyk, wers, a przekład złożonych okresów bywa czytelniejszy niż u Bourgeois.

W oddawaniu realiów Legras idzie tropem Cazina. Zostawia w swoim tekście polonizmy typu „kontusz”, „kołpak”, „chłodnik”, wyjaśniając je przypiskami. Niektóre tytuły („Stolnik”) pozostawia w polskim brzmieniu, inne zastępuje francuskimi odpowiednikami; podobnie postępuje z imionami osób („Tadeusz”, „Sophie”), przydomkami („Robak”, „Rębajło” lub „*Surveillant*”, a nie – jak u innych: „*Porte-clefs*”). Inaczej niż Bourgeois, nie tłumaczy znaczących nazw i nazwisk. Jego przekład cechuje się więc ostrzejszym kolorytem lokalnym.

Przekład Legrasa jest wierny wobec oryginału pod jednym jeszcze względem, który zasługiwałby na obszerne omówienie. Mam na myśli sposób, w jaki tłumacz oddaje zmienną grę tonacji, stylistyczne, gatunkowe i stylowe różnicowanie tekstu polskiego. Także z tego zadania wywiązał się znakomicie. Każda z postaci mówi swoim językiem, narrator wieloma, a ponad nimi słyhać pełnego humoru, mądrego gospodarza poematu. Lektura tego przekładu jest również jak sen, ale sen ten sam, śniony powtórnie.

Oba przekłady są zdecydowanie lepsze od dawniejszych. Gdybym miał wybierać między tymi dwoma, wybrałbym tłumaczenie Legrasa. Jak postąpią czytelnicy francuscy? Nie mnie o tym wyrokować i nie wiem, czy do

oceny tych przekładów nadaje się ktoś, do kogo nie są one przecież skierowane.

Nie umiem czytać *Pana Tadeusza* po francusku tak, by całkowicie wyciszyć towarzyszący tej lekturze szmer Mickiewiczowskiej mowy, i nie potrafię wyzbyć się niezbyt mądrego oczekiwania, że w tłumaczeniu odnajdę „mojego”, „naszego” *Pana Tadeusza*. Tłumacz nie jest cudotwórcą i nawet kongenialnym przekładem nie sprawi, że w świecie innej kultury nasz arcypoemat zajmie takie samo miejsce, jakie zajmuje w kulturze polskiej. Lepiej więc pogodzić się z myślą, że w każdym przekładzie *Pan Tadeusz* będzie w jakimś sensie obcy i cudzy. Wtedy może, wyzbywszy się uprzedzeń, odnajdziemy w przekładach jakąś dotąd nam nie znaną część prawdy o *Panu Tadeuszu*, a więc prawdy o nas samych. I nie będziemy musieli bić na alarm, że oto jakiś paryski recenzent odbiera nam Mickiewicza i daje go Litwinom<sup>11</sup>. A niechże Litwinom będzie poetą litewskim — z całą jego polskością, nam — poetą polskim z całą jego litewskością, a wszystkim innym po prostu poetą z całym jego nieprostym bogactwem.

---

<sup>11</sup> Co czyni anonimowy autor notki *Zabierają nam Mickiewicza* („Spotkania” z 14–20 I 1993, s. 44–45), poświęconej recenzji: Ch. M o u z e, *Une Épopée lituano-polonaise* („La Quinzaine littéraire” nr 614, z 16–31 XII 1992). Recenzent poszedł za Miłoszem, dla którego polskość Mickiewicza, jako polskość w ogóle, nie jest faktem, lecz problemem.