

Maria Judyta Woźniak

**INTELEKTUALNA POEZJA PAULA VALÉRY'EGO
W POLSKICH PRZEKŁADACH
UWAGI NA MARGINESIE TŁUMACZEŃ *CMENTARZA MORSKIEGO***

Po Mallarmém Paul Valéry (1871–1945) był kolejnym poetą, który stawiał sobie za cel uwolnienie poezji od wszystkiego, co można uważać za łączące ją z prozą. Starał się ocalić „czystą poezję” – *poésie pure*. Prymat przyznawał Valéry intelektowi – stąd stosowane w odniesieniu do jego poezji określenie „comédie intellectuelle”. Eksperymentował z „kombinacjami między zmiennymi strefami znaczeń i równie zmiennymi oddziaływaniami dźwięków”¹. Dla Valéry’ego tworzyć poezję oznaczało „przenikać do najgłębszych warstw mowy”². W jego twórczości można znaleźć wpływy zarówno tradycji klasycznej, jak i symbolistów. Według Romana Kołonieckiego, tłumacza wierszy Valéry’ego, poeta ten „od symbolistów przejął intelektualistyczną strukturę dzieła poetyckiego, od klasyków zaś – ideę doskonałości formalnej i konieczność wyrozumowanego doboru elementów wizji”³. Choć nie utożsamiał się ze stworzoną przez siebie postacią pana Teste⁴, jednak do pokrewieństwa z nim się przyznawał – z jego bohaterem łączy go samoświadomość, zainteresowanie powstawaniem dzieł sztuki, dyscyplina myśli i języka. Poezję Valéry’ego zalicza się, tak jak utwory jego mistrza, Mallarmégo, do twórczości ciemnej, hermetycznej.

Zbiory wierszy Valéry’ego były w Polsce kilka razy wydawane, np. *Utwory wybrane* (Warszawa 1936), *Poezje* (Warszawa 1959), *Poezje* (Warszawa 1975), *Poezje wybrane* (Warszawa 1980). Duża część zamieszczonych

¹ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 254.

² *Ibidem*, s. 258.

³ R. Kołoniecki, *Wstęp*, [w:] P. Valéry, *Poezje*, Warszawa 1975, s. 16.

⁴ Por. *Wieczór z panem Teste*, [w:] *Estetyka słowa*, tłum. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971.

w tych zbiorach wierszy została przełożona przez Romana Kołonieckiego⁵. Autorami przekładów są również: J. Rogoziński, A. Sandauer, J. Iwaszkiewicz i A. L. Czerny.

Przedmiotem mego zainteresowania będzie utwór pt. *Cmentarz morski* w dwóch przekładach Kołonieckiego. Chronologicznie pierwsze tłumaczenie⁶ można znaleźć we wspomnianym zbiorze z 1936 r. W roku 1959 zostało ono przedrukowane dla potrzeb kolejnego wyboru wierszy⁷. Drugi analizowany przekład⁸ ukazał się szesnaście lat później, w 1975 r., zastępując, co warto odnotować, poprzednie tłumaczenie. Został on umieszczony również w wydaniu *Poezji wybranych Valéry'ego* z roku 1980. Taka decyzja Kołonieckiego budzi ciekawość badacza przekładów poetyckich oraz pytania o charakter uczynionych w stosunku do poprzedniego przekładu zmian. To powód, dla którego chciałabym przyjrzeć się bliżej niektórym decyzjom przekładowym, nowym w porównaniu z tłumaczeniem z 1936 r. Z uwagi na komparatystyczny charakter pracy, przedstawione uwagi dotyczą przede wszystkim, choć nie wyłącznie, różnic w rozwiązaniach translatorskich, zatem koncentrować się będę głównie na relacji między polskimi tekstami. Zauważone rozbieżności zostaną skonfrontowane z tekstem francuskim. Nie unikam jednak spostrzeżeń, które pokazują wspólne cechy przekładów, jeśli wiążą się one z omawianymi różnicami. Ponieważ chciałabym również pokazać, jak modyfikacje translatorskie zmieniają strukturę dzieła, porządek moich uwag jest wierny w zasadzie następstwu strof francuskiego wiersza. Świadoma tego, że wyczerpujące omówienie zagadnienia musiałoby wykraczać poza ramy niniejszego szkicu, traktuję wybrane przykłady jedynie jako egzemplifikację niektórych stosowanych przez tłumacza rozwiązań. Do omówienia wybieram te, które jako czytelnikowi wydały mi się najbardziej frapujące.

Cimetière marin (*Cmentarz morski*) ukazał się pierwotnie w *La Nouvelle Revue Française* w 1920 r., zaś dwa lata później został włączony do tomu

⁵ Roman Kołoniecki, 1906–1978, poeta, tłumacz, uważany za przedstawiciela neoklasycyzmu. Tytuły jego tomików to np. *Elegie zielonoświąteczne* (1946), *Kryształ młodości. Wiersze 1927–1931* (1932), *Sen bez snów: poematy i wiersze z przeszłości* (1968). Oprócz Valéry'ego tłumaczył również innych francuskich pisarzy, np. P. Claudela, J. Cocteau, J. Giraudoux, A. Daudeta, E. Zolę. W roku 1960 otrzymał nagrodę polskiego Pen Clubu za twórczość przekładową. Kołoniecki również we własnej twórczości poetyckiej odwoływał się do Valéry'ego, zob. np. wiersze pt. *Oda na cześć Pawła Valéry, Dedykacja na przekładzie „Młodej Parki”...* Pierwszym z nich poprzedził nawet wydanie *Utworów wybranych Valéry'ego*, które przetłumaczył, Warszawa 1936.

⁶ Dla ułatwienia przekład ten oznaczam dalej cyfrą 1, nazywam go też pierwszym tłumaczeniem. Korzystam z wydania z roku 1959 z uwagi na uwspółcześnioną ortografię i formy gramatyczne.

⁷ Z niewielkimi zmianami ortograficznymi i gramatycznymi w stosunku do przekładu z roku 1936, które wynikają z ewolucji języka (jak np. końcówka narzędnika przymiotnika rodzaju męskiego *-em* zamiast późniejszego *-ym*).

⁸ Tłumaczenie oznaczane w dalszym ciągu cyfrą 2 lub nazywane drugim.

zatytułowanego *Charmes* (*Uroki*). Kondensacja znaczeń to efekt bardzo długiej i drobiazgowej pracy nad utworem, której zresztą autor nie zakończył dobrowolnie – wiersz został wydrukowany dzięki jednemu z przyjaciół Valéry'ego, który zabrał poecie rękopis. Pojawiające się w *Cmentarzu morskim* refleksje wiążą się z medytacją na temat życia i śmierci. Główną myśl zawiera zaczerpnięte od Pindara motto, przytoczone w języku greckim. Przybliżone tłumaczenie mogłoby brzmieć następująco: „Moja droga duszo, nie pragnij życia nieśmiertelnego, lecz wykorzystaj to, co można wykorzystać”. Warto przy tym zauważyć, że polskie przekłady pomijają to znaczące motto.

Według określenia Friedricha, w *Cmentarzu morskim* „świadomość próbuje zidentyfikować się ze statycznym bytem, z «dachem» morza, z diademem wysokiego światła, wreszcie z niebytem umarłych”⁹. Wiersz ten, choć zaliczany do hermetycznych, wyjątkowo trudnych interpretacyjnie utworów, można łatwo podzielić na kilka semantycznych całości¹⁰. Każda z nich obejmowałaby kilka strof. Tak więc początkowe cztery zwrotki dotyczą pierwszego spojrzenia na morze oraz wywołanych widokiem skojarzeń. Widok jest niezwykły, bo na pierwszym planie ukazuje się cmentarz, zaś tafla wody stanowi osobliwe tło dla grobowców. Morze to „toit tranquille”, co w pierwszym przekładzie brzmi: „dach niby spokojny” (1). Trzeba zauważyć, że w oryginale mamy epitet, natomiast przekład dodaje partykułę wprowadzającą porównanie: „niby”. Przekład drugi z kolei zastępuje przymiotnik „tranquille” przymiotnikiem „gładki”: „ten gładki dach” (2), co wprawdzie może kojarzyć się z ciszą morską, ale tylko pośrednio, więc inaczej niż w oryginale. Cisza morska staje się więc w tłumaczeniach mniej oczywista. Wzmianka o niej pojawia się dopiero w następnym fragmencie polskich tekstów: „Où marchent des colombes” po polsku brzmi: „gdzie gołębie w ciszy / Spacerują” (1) oraz „gołębi rój w swej ciszy / goszcząc” (2). Ponadto w drugim przekładzie rozbudowanie poetyckiego obrazu o dodatkowe znaczenia związane z rzeczownikiem „rój” i czasownikiem „gościć” oznacza rezygnację z właściwej Valéry'emu dyscypliny językowej, obowiązującej również, a może przede wszystkim, w dziedzinie metaforyki. Pierwotnie jasny i wyrazisty obraz staje się mniej czytelny poprzez wprowadzenie wyrazów z nowych, w stosunku do wiersza francuskiego, pół leksykalnych.

Spokojne morze nie jest całkowicie statyczne: „La mer, la mer, toujours recommencée!” – jest wciąż „rozpoczynane”. Tłumaczenie pierwsze oddaje ową ideę wiecznego początku („recommencée”): „Morze. Morze ku brzegom wiecznie wracające!”. Nie można powiedzieć tego o drugim z przekładów:

⁹ H. Friedrich, *op. cit.*, s. 258.

¹⁰ Taką interpretację proponuje np. R. Monestier w komentarzu do *Cmentarza morskiego* (P. Valéry, *Charmes*, Paryż 1958, s. 86–92).

„moment południa [...] szkli morze, wciąż je w inne morze zmienia!“. Jak widzimy, w wierszu francuskim nie ma skojarzeń ze „zmianą“. Obecność w tym miejscu cytowanego czasownika modyfikuje w istotny sposób strukturę utworu francuskiego, w którym idea zmiany pojawi się nieco dalej. Za jej zapowiedź można uznać wyrażone w drugiej strofie ulotność i nietrwałość doświadczanego spokoju: „Quel pur travail de fins éclairs consume / Maint diamant d'imperceptible écume, / Et quelle paix semble se concevoir!“. Wersy te w polskich tłumaczeniach brzmią następująco: „Jakaż przedziwna praca lśnienie i błysnięcie drgania / Klejnoty migoczące wśród piany pochłania, / Jakież głęboki spokój wszystkim się wyraża!“ (1), „Młyn czarodziejski (miganie... błyskanie...) / Ileż diamentów miele w mgławej pianie! / Jakiegoż ładu pełni się nasienie!“ (2). Obrazu młyna, który „miele diamenty“ nie znajdziemy ani w oryginale, ani w pierwszym z tłumaczeń. Translatorska inwencja Kołonieckiego i tym razem odbiera sugestywność oryginalnemu obrazowi. Duże znaczenie ma też pominięcie przez przekłady czasownika „sembler“ („wydawać się“). Jeśli ów spokój¹¹ „wydaje się“ powstawać, jego istnienie staje się teraz wątpliwe. Trzeba podkreślić, że następuje to dopiero w trzecim wersie drugiej strofy, nie wcześniej, jak sugerują przekłady. Dalszy ciąg wiersza kontynuuje myśl o złudnym charakterze opisywanego spokoju ducha: okazuje się, że kontemplacja morza wymaga wyrafinowanej pracy intelektu i nie pozwala na oddanie się kuszącemu bezruchowi. Ów spokój zatem nie jest prawdziwy¹², to zaledwie pokusa. Oryginał zdaje się oddzielać konkretną rzeczywistość od stanów duszy – morze „jest“ spokojne, a oglądającemu je „wydaje się“, że panuje spokój.

Niezwykłe doznania wiążą się również ze specyficznym postrzeganiem czasu i rzeczywistości: „Le Temps scintille et Le Songe est savoir“ (możliwe dosłowne tłumaczenie: czas iskrzy się i marzenie jest wiedzą). Wersje Kołonieckiego to: „Czas – iskrzy się, a wiedzą jest prawdziwość marzeń“ (1) oraz: „Czas iskrzy się, a wiedza lgnie w Marzenie“ (2). Pierwsze z tłumaczeń zdaje się podkreślać „realność“ marzeń, drugie zaś dodaje czasownik „lgnąć“, którego znaczenie trudno w tym miejscu uznać za czytelne lub uzasadnione. Pierwsze rozwiązanie wydaje się zgodne z duchem francuskiego poety, który stawiał przed poezją zadanie ciągłej przemiany rzeczywistości, „aż do owej nierealności, także przez Valéry'ego nazwanej *marzeniem*“¹³.

¹¹ *Wielki słownik francusko-polski*, red. J. Dobrzyński, I. Kaczuba, B. Frosztęga, t. 2, Warszawa 1982 podaje dla rzeczownika „paix“ jako pierwsze z możliwych tłumaczeń: spokój, harmonia, zgoda, s. 214.

¹² P. Michel zauważa: „Il en résulte, malgré une volonté d'impassibilité apparente, un frémissement émouvant, qu'aucun artifice technique ne peut réaliser“, *Valéry, II – L'Écrivain classique*, Paris 1969, s. 25.

¹³ H. Friedrich, *op. cit.*, s. 255.

W trzeciej strofie morze zyskuje kolejne znaczenia – staje się symbolem świątyni Minerwy, rzymskiej bogini mądrości i zwycięstwa, opiekunki sztuk, jest też „ciszą” (lub „milczeniem”) – „mon silence”. Poeta kieruje apostrofę do owej symbolicznej świątyni w jego duszy: „Masse de calme et visible réserve”, którą Kołoniecki oddaje następująco: „bryła ciszy, potęga” (1) lub „twierdza ciszy bez obrony” (2). Jak widać, przydawka „bez obrony” jest pochodzącą od tłumacza amplifikacją¹⁴. Przekład pierwszy można więc uznać za bliższy znaczeniom oryginału.

Jeden z głównych tematów twórczości Valéry'ego, świadomość, pojawia się w następnych czterech strofach (od V do VIII). Świadomość konieczności podlegania zmianom przedstawiono tu jako cechę różniącą żywych od zmarłych, pochowanych na cmentarzu. W spokojnym dotychczas krajobrazie pojawia się coś nowego: „Et le ciel chante à l'âme consumée / Le changement des rives en rumeur”. Oto polskie wersje tego fragmentu: „A pochłoniętej duszy niebo pieśni śpiewa / O zgliszczach: o wybrzeży zmienionej postaci” (1), „Pożytej duszy wieści chór aniołów / Pieśń nawałnicy, co brzegi pustoszy” (2). Imiesłów „pochłoniętej” niewątpliwie lepiej oddaje myśl oryginału („consumée”), natomiast archaizm „pożytej” wydaje się w tym kontekście niezrozumiały. Trudno też wyjaśnić substytucję „nieba” („ciel”) przez „chór aniołów” oraz czasownika „śpiewa” („chante”) przez „wieści”. Według tekstu francuskiego, czynnikiem wprowadzającym w kontemplację jest kontakt z przyrodą, natomiast modyfikacje zaproponowane przez tłumacza powodują semantyczne zamieszanie. Do asocjacji religijnych – pieśń chóru aniołów – nie upoważnia oryginał, w którym niebo „śpiewające zmianę” zostało potraktowane jako część natury. Przecież za chwilę pojawią się na nim zwiastuny wiatru. Przyczyni się on (początek VI strofy) do zmian stanu ducha poety: „regarde-moi qui change!” – „spójrz – oto się zmieniam!” (1); „wejrzyj ku mnie!” (2). Tłumaczenie drugie całkowicie tę myśl pomija. Jeśli przypomnimy, że właśnie w tym przekładzie morze już w pierwszej strofie podlegało zmianom: „moment południa [...] wciąż je w inne morze zmienia”, to stwierdzimy, że przemyślana i konsekwentnie realizowana przez francuskiego poetę struktura utworu nie znajduje żadnego odzwierciedlenia w przekładzie.

W tej samej, piątej, zwrotce znaleźć można kolejny przykład wprowadzenia nowych elementów znaczeniowych do późniejszego przekładu: „Après tant d'orgueil, après tant d'étrange / oisiveté, mais pleine de pouvoir” – „Martwiałem w posąg pychy na kolumnie... / w sidłach bezwoli cierpłem

¹⁴ Termin „amplifikacja” pochodzi od E. Balcerzana (*Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 35–39). Rodzaje wyróżnionych przez niego transformacji translatorskich to: redukcja (skrócenie obrazu literackiego), amplifikacja (rozszerzenie), substytucja (zastąpienie) oraz inwersja (zmiana kolejności obrazów poetyckich oryginału). Terminy te odnoszą również do innych elementów sensotwórczych niż poetyckie obrazy.

– pełen siły!...” (2). Dodatkiem tłumacza jest użycie okolicznika „na kolumnie” oraz zmiana interpunkcyjna – zastosowanie wielokropka. Kołoniecki konstruuje obraz wprawdzie sugestywny, ale kosztem wierności oszczędnemu stylowi francuskiego poety. Dla porównania, pierwsze tłumaczenie tych wersów brzmi: „Po dniach ośleplej pychy i obezwładnienia / dziwnego, w którym siły wybuch się zatajał” (1) i w warstwie obrazowej jest niewątpliwie bliższe oryginałowi.

Oto inne przykłady podobnej swobody twórczej w dalszych strofach drugiego tłumaczenia:

„Entre le vide et l'événement pur” (ósma strofa¹⁵) – „między próżnią a jasnovidzeniem” (1); „między czczą pustką a strof lśniąca strugą” (2)¹⁶;

„La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!” (dziesiąta strofa) – „I wierne morze tutaj śpi na moich grobach” (1); „morze swe czujki śle między mogiły” (2);

„quand serez vaporeuse?” – „gdy będziesz tylko pióropuszem / mgły?” (1), „nie przewiesz śpiewu – będąc lotnym tchnieniem?” (2).

Tematyka strof od IX do XVIII dotyczy śmierci oraz ludzkiej kondycji – mówiąca w wierszu osoba odrzuca wiarę w nieśmiertelność, wyrażając przekonanie, że po śmierci człowiek obraca się w nicość.

Jedenasta zwrotka przedstawia cmentarz jako stado zwierząt: „Je pais longtemps, moutons mystérieux, / Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes” – „z uśmiechem pasterza pilnuję / Białego stada grobów moich wśród milczenia, / Niby owiec mistycznych” (1), „pasam [...] swą trzódkę białoruną, / Baranki te zakłete: groby moje” (2). Zdrobnienie „trzódka” (2) w odniesieniu do grobów na cmentarzu daje niezamierzony przez francuskiego poetę efekt dziecinnego spieszczenia. Rzeczownik „stado” (1), dostosowany do poważnego tonu utworu, wydaje się nieporównanie trafniejszym sformułowaniem. Odnotujmy od razu zastosowanie podobnego zabiegu w strofie czternastej – oto jej przekłady: „Mnogi tłum bezimienny, z korzeniami zbity / w jedno” (1); „Mdły ludek w kłacza wwikłany jak w sznury” (2). Francuski wiersz mówi o zmarłych w następujący sposób: „Un peuple vague aux racines des arbres”, co dosłownie można oddać jako: „jakiś [niejasny] lud o korzeniach z drzew”. Znaczenie i ton cytowanej wypowiedzi

¹⁵ Warto odnotować, że R. Monestier nazywa strofy szóstą, siódmą i ósmą „najciemniejszymi” – „les plus obscures” (*Charmes*, s. 88) i dodaje, że Cohen (ceniony interpretator utworów Valéry'ego) twierdzi, iż autor zamierzał początkowo ze strof tych zrezygnować.

¹⁶ Żadne z tłumaczeń nie oddaje jednak ważnego znaczenia oryginału zawartego w przymiotniku „pur”: w twórczości Valéry'ego jest on równoznaczny z przymiotnikiem „absolu” lub oznacza to, co Valéry uważał za zgodne ze swą własną naturą. Na to szczególne znaczenie wspomnianych wyrazów zwraca uwagę L. Morawska (*Studium o języku poezji P. Valéry*, Lublin 1955, s. 45). Morawska przypomina również, że Cohen nazywał te słowa „vocabulaire hantise” w poezji Valéry'ego.

nie upoważniają do zdrobnienia: „ludek”. Poza tym, pierwsze tłumaczenie jest, podobnie jak oryginał, niezwykle obrazowe – wyobraźnia czytelnika z łatwością tworzy plastyczny obraz, podczas gdy drugi przekład, zamieniając „drzewa” na „kłącza” i wprowadzając porównanie, traci tę sugestywność. Podkreślimy, że dla poezji Valéry'ego obecność konkretnych obrazów jest bardzo istotna.

W analizowanej jedenastej zwrotce warto też zwrócić uwagę na określenie „baranki te zakłete” w późniejszym z tłumaczeń (po francusku: „moutons mystérieux”). To już druga w tym przekładzie wzmianka o czarach czy zaklęciach (por. „młyn czarodziejski” z drugiej strofy), podczas gdy Valéry nie uzasadnia przedstawianych w wierszu doznań czarami. Używa natomiast rzeczownika „mystère” (dwunasta strofa), należącego do tej samej rodziny wyrazów, co przymiotnik „mystérieux”. Obydwa wyrazy oznaczają tajemnicę i odwołują się raczej do mistyki, nie do magii¹⁷. Wyrażenie „owce mistyczne” (1) należałoby uznać za trafniejsze ze względu na to, że harmonizuje z charakterem pojawiających się w wierszu metafizycznych skojarzeń¹⁸.

Strofa trzynasta wyraża przekonanie, że niemożliwa jest identyfikacja z absolutem: „Tête complète et parfait diadème, / Je suis en toi le secret changement”. Oto jak oddaje to Kołoniecki: „Głowo – pełnio wysoka i świetny diademie! / Ja jestem w twoim wnętrzu sekretnym fermentem.” (1); „O Głowo pełna – diademie bezcenny, / Jam jest tą skazą, co cię draży skrycie” (2). „Sekretna zmiana” („le secret changement” w dosłownym tłumaczeniu) stała się „sekretym fermentem” (1) i „skazą” (2). Tłumaczenie pierwsze zachowuje przynajmniej jeden element znaczeniowy tekstu francuskiego („secret” – „sekretny”), drugi bardziej modyfikuje jego znaczenie – pomija przydawkę, a zamiast „changement” wprowadza wartościujący negatywnie rzeczownik „skaza”, co znowu jest dowolnością.

Opis zmarłych pochowanych na cmentarzu (strofa osiemnasta) to również materiał do ciekawych obserwacji przekładoznawczych. Zacytujmy oryginał i jego przekłady: „qui ne les refuse, / ce crâne vide et ce rire éternel” – „któż się nie odwraca / Od nagiej czaszki śmiechem wykrzywionej wiecznym!” (1); „kogóż nie odpycha / Czerep, co zęby w wiecznym śmiechu szczyrzy!” (2). Dla wszystkich elementów znaczeniowych pierwszego tłumaczenia, prócz imiesłowu „wykrzywiona”, który pochodzi od tłumacza, można wskazać odpowiedniki w oryginale. Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja w drugim polskim przekładzie. Mamy tu nacechowany stylistycznie rzeczownik „czerep” (funkcjonujący jako odpowiednik neutralnego „crâne”), zaś

¹⁷ Wg *Le Petit Robert*: „relatif à un culte, à un dogme, réservé à des initiés, à une connaissance cachée”, s. 1250.

¹⁸ Możliwe skojarzenie z Barankiem mistycznym (*Apokalipsa św. Jana*) nie musi znaleźć odzwierciedlenia w przekładzie, gdyż nie jest to dosłowne tłumaczenie pojawiającego się w wierszu określenia.

„ce rire éternel” (dosłownie: ten śmiech wieczny) to „szczyrzenie zębów”. Obydwa określenia, z powodu swej wartości stylistycznej, wywołują w tym kontekście efekt groteskowy. Sądzę, że poważny ton cytowanego fragmentu oryginału nie pozwala na wprowadzenie kategorii groteski, a posunięcie tłumacza trzeba nazwać nieuprawnionym.

Strofę dziewiętnastą warto przytoczyć w całości ze względu na interesującą twórczość translatorską. Jest to apostrofa do zmarłych i po francusku brzmi następująco: „Pères profonds, têtes inhabitées / Qui sous le poids de tant de pelletées, / Êtes la terre et confondez nos pas / Le vrai rongeur, le ver irréfutable / N'est point pour vous qui dormez sous la table, / Il vit de vie, il ne me quitte pas!”. Oto pierwsze z tłumaczeń: „Głowy nie zamieszkałe, ojcowie głęboko / Pochowani i ciężką przykryci opoką, / Którzy ziemią jesteście i krok nasz płączecie! / Czerw prawdziwy, co żeru szuka niestrudzenie, / Nie wasze toczy ciała śpiące pod kamieniem, / Lecz z życia żyje, za mną wędrując po świecie!” (1). Późniejszy przekład brzmi: „Dziadowie dziadów – wyludnione światy, / tak was głęboko wgniotły tu łopaty / Żeście już miazgą, w której grzęzną stopy... / Czerw najzawziętszy, gryzoń co się zowie / Omija wasze kamienne wezłowie; / Łakomy żywca, zgłębia moje tropy!” (2). Głośna lektura powyższych cytatów uświadamia zasadniczą odmiennność drugiego przekładu, zarówno od tekstu oryginalnego, jak i od pierwszego tłumaczenia: daje efekt komizmu, może też nasuwać na myśl zrytmizowaną i pełną charakterystycznych rymów twórczość księdza Baki, może kojarzyć się z nieudolną rymowanką. Na podobną recepcję wpływają, prócz wyrazistych rymów, dosadne lub bardzo potoczne sformułowania, jakich – podkreślmy – brak w wierszu francuskim. Przykłady znajdziemy w naturalistycznym niemal opisie zmarłych, którzy nazwani tutaj zostali „dziadami dziadów”, „miazgą, w której grzęzną stopy”, w ziemię „wgniotły [ich] łopaty”, ale omijają ich cierpienia zadawane przez „gryzonia co się zowie”. Z przytoczonymi sformułowaniami swoiście kontrastują fragmenty, które można zaliczyć do uroczystych lub literackich, np. „kamienne wezłowie”, czerw, który „łakomy żywca, zgłębia moje tropy!”. Pierwszy przekład, co prawda, nie unika form uroczystych (np. „opoka”), ale przeważnie wybiera bardziej neutralne, prostsze formy wyrazowe, np. zamiast „kamiennego wezłowia” używa mniej wyszukanego stylistycznie rzeczownika „kameń”, zaś miast „zgłębiać tropy” (2) – po prostu „wędruje po świecie”. Te właśnie rozwiązania bliższe są stylistyce utworu, w którym Valéry, jak pokazuje powyższy cytat z francuskiego utworu, buduje prostsze obrazy metaforyczne niż drugie tłumaczenie.

Powiew wiatru zmienia postawę bohatera wobec rzeczywistości (strofy XIX–XXIV), który chce odtąd świadomie uczestniczyć w zachodzących w świecie zmianach. Odrzuca on teorię przeczącą wszelkiemu ruchowi (strofa dwudziesta pierwsza). Okrutnym („cruel”) nazywa Zenona z Elei, twórcę

argumentów przeciwko ruchowi i obrońcę teorii jedności i niezmienności bytu¹⁹. Sam Valéry mówił trochę przewrotnie, że odwołał się do filozofii, by nadać wierszowi nieco „filozoficznego kolorytu”²⁰. Owego kolorytu dodaje również przywołanie postaci Achillesa: „Quelle ombre de tortue / Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!”, w pierwszym z tłumaczeń: „w cieniu żółwia dusza się ukryła, / Szybkonogi Achilles w bezruchu jak w sieci!”, w drugim zaś: „Ty duszę mrozisz żółwia cieniem... / Skrzepła już w głąz – Achilles szybkonogi!” (2). Z translatorycznego punktu widzenia wypada dostrzec, że porównanie „jak w sieci” to dodatek tłumacza, podobnie jak czasowniki „mrozić” oraz „skrzepnąć”. Te ostatnie należą do pól leksykalnych, których w wierszu francuskim nie znajdziemy, wprowadzają więc pewien semantyczny zamęt. Taki zabieg tłumacza należałoby zakwalifikować jako sprzeniewierzenie się dyscyplinie językowej, której wymagał od poezji Valéry. Przypomnijmy, że skutki podobnej decyzji translatorskiej obserwowaliśmy na początku utworu.

Akceptacja kondycji człowieka, który podlega zmianom, znalazła wyraz w końcowej, dwudziestej czwartej strofie. „Il faut tenter de vivre!” najprościej oddać można jako „trzeba spróbować żyć!”. Przekład pierwszy tłumaczy owo wykrzyknienie bardziej metaforycznie: „Ku życiu trzeba zwrócić kroki!”. Drugi natomiast może nasuwać skojarzenia z programową wypowiedzią jakiejś zbiorowości, co nie pasuje do charakteru lirycznego monologu: „Spróbujmy żyć: tak trzeba!”. Ostatnia strofa stanowi jednak przede wszystkim istotne nawiązanie do obrazu rozpoczynającego wiersz: „Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies / Ce toit tranquille où picoraient des focs!” Pierwsze tłumaczenie jeszcze raz stosuje porównanie: „Uderzcie fale, złamcie tego dachu spokój, / Po którym jak gołębie żagle się błękały”. Czasownik „błękać się” w czasie przeszłym sugeruje, że odczuwany wcześniej ład i spokój, płynący z kontemplacji morza, był pozorny. Można uznać, że interpretacja Kołonieckiego oddaje zasadnicze znaczenie tekstu francuskiego, choć zastępuje specjalistyczny rzeczownik „foc”²¹ ogólniejszym „żagiel”. Oto drugie tłumaczenie: „Figlujcie, fale! Zniszczcie dach ten płaski, / Rozgońcie żagle – ptactwo żer tropiące!”. Nie tylko rzeczownik „foc” został pominięty. W odróżnieniu od wcześniejszego przekładu, idea

¹⁹ O Zenonie z Elei zob. np. *Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. Z. Piszczek, Warszawa 1990, s. 801.

²⁰ „Mais je n'ai entendu prendre à la philosophie qu'un peu de sa couleur”, cyt. za: P. Michel, *Valéry...*, s. 24.

²¹ Należy on do terminologii żeglarskiej, o której mówi L. Morawska, *Studium...*, s. 44, że była często wykorzystywana przez francuskiego poetę. Termin „foc” oznacza przedni trójkątny żagiel i ma swój niemal identyczny polski odpowiednik: „fok”, zob. *Wielki słownik francusko-polski*, red. J. Dobrzyński, I. Kaczuba, B. Frosztęga, Warszawa 1991, s. 714.

zakłócenia spokoju nie jest jasna: „Ce toit tranquille” zostało oddane identycznie jak na początku utworu: „dach ten płaski”, co można uważać za translatorską redukcję.

Valéry, mówiąc o genezie *Cmentarza morskiego*, podkreślał, że najpierw pojawił się pomysł rytmu dziesięciosylabowca, a słowa i obrazy znalazł później. Dwadzieścia cztery strofy napisane zostały dziesięciozłogłosem, który nie był wówczas często używaną miarą wierszową. Pierwsze z omawianych tłumaczeń korzysta z trzynastozłogłosem, drugie Kołoniecki napisał jedenastozłogłosem. Tym bardziej może dziwić, że to właśnie w drugim z nich, mimo krótszego wersu, znaleźć można tak dużo, w stosunku do oryginału i wcześniejszego przekładu, nowych elementów. Tłumaczka literatury francuskiej, Joanna Guze, przypominając stwierdzenie K. Jeleńskiego, że „nie ma większej bliskości z pisarzem niż ta, którą zna jego tłumacz”²², dodaje: „Jest to kategoria obcowania tak wysoka, że wobec niej spotkanie i rozmowa z autorem dzieła, choć wzruszające jako wspomnienie, schodzą na plan dalszy”²³. Można się zastanawiać, czy taki kontakt tłumacza z poetą może upoważniać do daleko idących modyfikacji przekładanego utworu.

Powyższe studium niektórych zabiegów translatorskich, choć niewyczerpujące, pozwala wyciągnąć pewne wnioski. Przede wszystkim zwraca uwagę rozszerzanie obrazów poetyckich oryginału w drugim tłumaczeniu. Wielokrotne amplifikacje wpłynęły na zmiany w strukturze utworu, w jego warstwie semantycznej, zmieniły też poetykę. Modyfikacje polegają również na substytucji oryginalnego znaczenia (często zachowanego w pierwszym przekładzie) innym, nieobecnym w oryginale, elementem sensotwórczym. Kołoniecki wprowadza np. nowe skojarzenia przez użycie słów pochodzących z odległych pól leksykalnych. W drugim przekładzie tłumacz wprowadza elementy groteski i naturalizmu, które nawiązują do obcej oryginałowi konwencji. Stałą cechą tego tłumaczenia jest tendencja do metaforycznego oddawania konkretnych znaczeń oryginału, przez co podporządkowana intelektowi gra między konkretem a abstrakcją traci swą czytelność. Dbałości o sugestywność metaforyki towarzyszy brak troski o stylistyczną wierność francuskiemu poecie. Jak wiadomo, wierność w przekładzie, związana z interpretacją²⁴, nie oznacza idealnej odpowiedniości. Rzecz w tym, by właściwie wybrać znaczenia, które muszą zostać ocalone. W drugim tłumaczeniu Kołoniecki podjął decyzje, które przeczą wierności stylistyce utworu, którą tłumacz, co

²² Cyt. za: „Zeszyty Literackie”, nr 86, s. 121.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Por. np. S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 10; A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1986, s. 23; M. Krysztofiaak, *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*, Poznań 1996, s. 30.

podkreśla S. Barańczak, powinien trafnie odczytać i zrekonstruować²⁵. Konstruując polski tekst, niejednokrotnie zapomina o „surowej moralności twórczej”²⁶ oraz o „wyzumowanym doborze elementów wizji”²⁷, które sam wymieniał wśród licznych zalet poezji Valéry'ego. Choć zestawiając dokładniej pierwsze tłumaczenie z oryginałem, można by znaleźć z pewnością przykłady zbyt swobodnej twórczości translatorskiej, w późniejszym przekładzie jest ich jednak znacznie więcej, gdyż wiele trafnych rozwiązań zostało zastąpionych nowymi, mniej uzasadnionymi. Trudno chyba byłoby równoważnie traktować obydwa polskie teksty²⁸.

Istnienie dwóch tak różnych przekładów tego samego tłumacza pełni istotną rolę, o której tak mówi A. Kamińska: „równie ważną funkcją przekładu poetyckiego jest poznawanie własnego języka, próbowanie jego możliwości i niemożliwości, jego sił, jego granic”²⁹. Przekłady Kołonieckiego pokazują różnorakie możliwości i ograniczenia naszego języka.

Maria Judyta Woźniak

POÉSIE INTELLECTUELLE DE PAUL VALÉRY DANS LES TRADUCTIONS POLONAISES

(Résumé)

L'article contient une analyse des deux traductions polonaises du poème de Paul Valéry *Cimetière marin*. Le traducteur, Roman Koloniecki, a publié une d'elles en 1936 et l'autre en 1975. Il en résulte que la première traduction est plus proche de l'oeuvre française, pendant que la deuxième introduit plusieurs éléments nouveaux, tels que, par exemple, les mots appartenant aux champs lexicaux qui n'apparaissent pas dans l'original et qui servent à développer des images par amplification ou le remplacement des sens concrets par d'autres qui sont plus métaphoriques. Comme toute traduction constitue une interprétation, on arrive à la conclusion que la première traduction est une interprétation plus exacte que celle faite plusieurs années après.

²⁵ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 15.

²⁶ R. Kołoniecki, *Wstęp*, s. 22.

²⁷ Por. przyp. 3.

²⁸ Na taką możliwość traktowania przekładów zwraca uwagę J. Zarek, *Seria jako zbiór tłumaczeń*, [w:] *Przekład artystyczny*, t. 2: *Zagadnienia serii translatorskich*, red. P. Fast, Katowice 1991.

²⁹ A. Kamińska, *Pochwała niemożliwości*, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974*. *Antologia*, red. E. Balcerzan, Poznań 1976, s. 381.