

**W poszukiwaniu straconej młodości. „Panny
z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza w
przekładzie Paula Cazina**

Mariusz Kowalski

MARIUSZ KOWALSKI

W POSZUKIWANIU STRACONEJ MŁODOŚCI
„PANNY Z WILKA” JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA
W PRZEKŁADZIE PAULA CAZINA

Spośród wielu kwestii podejmowanych w *Pannach z Wilka* najistotniejsza jest chyba kwestia czasu i przemijania, z którym człowiek próbuje się zmagać, a także problem zależności między wspomnieniami a życiem. Jarosław Iwaszkiewicz tworzy własną koncepcję czasu, polemiczną wobec Proustowskiej koncepcji „czasu odnalezionego”. Ryszard Przybylski pisze wręcz: „Na akcję *Panien z Wilka* składa się [...] konflikt między utopią o przewycięzeniu czasu a prawami rządzącymi pamięcią Rubena”¹. Kazimierz Wyka powiada, iż „Wiktor zajeżdża po prostu w własną przeszłość, we własne o niej marzenie i pamięć. By się dowiedzieć, że nawet marzenia o minionym lepiej nie dotykać, lepiej nie próbować realizować”². Wiktor Ruben chciałby nadać swemu obecnemu życiu sens za sprawą mitycznych wspomnień, przeszłości, którą – jak z początku sądzi – można „odzyskać”. Pragnie zlikwidować następstwa wyjazdu sprzed piętnastu lat, a równocześnie „Chce uratować swoje życie i dlatego pragnie usunąć skutki swojej niegdysiejszej decyzji [...]”³. Owa przeszłość jest dla niego, jak to ujął Przybylski, niby „cudowny worek pełen radosnych możliwości”⁴. Niestety, Ruben dostrzega wkrótce, jak bardzo panny z Wilka zmieniły się w ciągu kilkunastu lat, jak dalece mit różni się od rzeczywistości, jak bardzo jest nierealny. „Przywracanie przeszłości zakłócać jest przez świadomość, że nie można ingerować w kształty minionego” – stwierdza Jerzy Domagalski⁵. Bohater musi „wybierać między mitem a życiem, między marzeniem a rzeczywistością”⁶. Jak zauważa Przybylski, ostatecznie Wiktor „wolał ocalić mit i trwać z tym swoim skarbem na marginesie życia. Wybrał panny »minionego czasu«, które żyją już tylko w pamięci”⁷.

W jaki sposób Paul Cazin oddaje po francusku Iwaszkiewiczowskie rozważania nad czasem, przemijaniem, śmiercią, wspomnieniami i powstawaniem oraz

¹ R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970, s. 148.

² K. Wyka, *Oblicza świata*. W: *Szkice literackie i artystyczne*. T. 2. Kraków 1956, s. 124.

³ Przybylski, *op. cit.*, s. 144.

⁴ *Ibidem*, s. 163.

⁵ J. Domagalski, *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*. Warszawa 1995, s. 129.

⁶ Przybylski, *op. cit.*, s. 165.

⁷ *Ibidem*, s. 170.

oddziaływaniem mitu? Jak tłumaczy pojawiającą się w opowiadaniu metaforykę? W swojej pracy chciałbym udzielić odpowiedzi na te właśnie pytania, a na koniec spróbuję scharakteryzować, biorąc pod uwagę przeprowadzoną analizę, Cazinowską metodę przekładu. Najpierw przyjrę się, jak Cazin przetłumaczył fragmenty, które są najważniejszymi wspomnieniami Rubena z czasów jego młodości w Wilku. Mam na myśli opisy nocy, które Wiktor spędził z Julcią, oraz letniego popołudnia, gdy ujrzał na łące nad stawem nagą Fełę.

Tego dnia, kiedy Wiktor przez pomyłkę wszedł w nocy do pokoju Julci i już tam został, spędził on popołudnie i wieczór z Jołą. Ponieważ narracja w *Les Demoiselles de Wilko* prowadzona jest w *passé simple*, Cazin przełożył ten fragment, jako opisujący wydarzenia sprzed piętnastu lat, w czasie zaprzeszczonego (*plus-que-parfait*): „*Yolande et Victor avaient résolu de prendre la petite barque [...] Ils étaient partis après le goûter, mais l'expédition avait été labourieuse*” (s. 31)⁸; „*Ils étaient rentrés, en fin de compte, assez tard*” (s. 31–32). W języku polskim niemożliwe jest tak wyraźne rozgraniczenie dwóch porządków – porządku wspomnień i teraźniejszości – za pomocą samych różnic między czasami używanymi przez autora. We współczesnej polszczyźnie istnieje przecież tylko jeden czas przeszły. Cazin dzięki istnieniu *plus-que-parfait* miał możliwość jeszcze wyraźniejszego odgraniczenia wspomnień, niż w opowiadaniu uczynił to Iwaszkiewicz. Można by rzec, że nie ma w tym nic szczególnego – przecież zazwyczaj *plus-que-parfait* wykorzystuje się dla oznaczenia zaprzeszłości. Jednakże w niektórych fragmentach Cazin wplata we wspomnienia, do tekstu w czasie zaprzeszczonego, czasowniki w *passé simple*, co mogłoby zostać odczytane jako błąd. Sądzę jednak, że bynajmniej nie jest to błąd, lecz świadomy zabieg tłumacza.

Wspomnienie pierwszej nocy z Julcią przekłada Cazin w czasie zaprzeszczonego, by pod koniec, opisując dalej wydarzenia tej nocy, zamienić go na *passé simple*: „*Ils continuèrent, sans dormir, à feindre le sommeil, jusqu'à l'aube. Alors lui, prit ses vêtements et se glissa dans sa chambre. Il s'y endormit, cette fois, d'un sommeil de plomb et ne s'éveilla que fort tard*” (s. 34). Podobnie dzieje się w przypadku opisu nocy spędzonej u boku Julci rok później: „*[Victor] était entré par la fenêtre dans la chambre de Juliette. Cette fois-là non plus elle ne lui dit rien, mais la nuit était de même étouffante et embaumée*” (s. 36). Szczególnie wyraźnie Cazin przeplata dwa czasy w opisie popołudnia, kiedy Wiktor ujrzał rozczesującą włosy nagą Fełę. To właśnie zdarzenie wspomina Ruben w myślach, podczas spaceru z Tunią. Fragment dotyczący owego spaceru przełożony jest w *passé simple* i w *imparfait*: „*Tout le temps qu'ils marchèrent au long des charmes, Victor parla de Félicie. Il rappelait ses façons de s'exprimer, les promenades qu'il faisait avec elle [...]*” (s. 53–54). Wspomnienie pamiętnej sceny nad stawem – jako uprzednie w stosunku do spaceru z Tunią – w zasadzie powinno zostać przełożone w czasie oznaczającym uprzedniość, czyli w *plus-que-parfait*. Cazin tymczasem korzysta z *passé simple*, jakby nie zauważając dystan-

⁸ Cytaty francuskie według: J. Iwaszkiewicz, *Les Demoiselles de Wilko*. Trad. P. Cazin. Introduction E. Jaloux. Paris 1938; polskie: J. Iwaszkiewicz, *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*. Wstęp A. Wernera. Warszawa 1987. Lokalizacje podawane są w tekście głównym, w nawiasie. Podkreślenia w cytatach z omawianych utworów pochodzą od autora artykułu.

su dzielącego wspomnienia od rzeczywistości: „*et soudain il déboucha d'un bouquet de saules sur une prairie, devant étang. Debout au milieu de la prairie, Fela lui tournait le dos; elle était entièrement nue [...]. Victor s'arrêta, pétrifié*” (s. 54). Cazin tłumaczy ten fragment w czasie *passé simple* aż do momentu, gdy Ruben odwraca się i odchodzi, by pozwolić Feli się ubrać: „*Ce fut Yolande qui le vit la première; elle le regarda, muette d'effroi. Félicie, en suivant la direction de son regard, l'aperçut à son tour. [...] Mais aussitôt après, elle poussa un grand cri, se jeta par terre, et se cacha derrière Yolande*”. Dalszy ciąg opisu przełożony jest już w *plus-que-parfait*: „*Victor était revenu sous les saules, attendant qu'elle s'habillât. [...] Félicie, habillée en hâte, s'était enfuie de peur de le rencontrer. Il était rentré avec Yolande*” (s. 55).

Dlaczego Cazin tak konsekwentnie używa w cytowanych tutaj fragmentach na przemian czasu *plus-que-parfait* i *passé simple*? Trudno przecież mówić tu o przypadkowym niedopatrzieniu tłumacza. Sądzę raczej, że Cazin chciał w ten sposób uwypuklić rolę, jaką odgrywała dla Rubena przeszłość sprzed piętnastu lat. Nie są to bowiem zwykłe wspomnienia, lecz raczej rodzaj mitu własnej młodości, który zaczął powracać, kiedy Wiktor po latach przybył do Wilka i oddał się wspomnianiu dawnych zdarzeń. Cazin chyba zdawał sobie sprawę z tego, o czym pisał też Domagalski, a mianowicie że w opowiadaniu Iwaszkiewicza „plany wspomnienia i obecnego dziania się przenikają się w sposób trudny do rozdzielenia”, a czasowa nieokreśloność owej nocy z Julcią „wyływa z objawionego właśnie fenomenowi pamięci Wiktora. Opisanie sytuacji czyni ją [tj. noc] kolejną z sekwencji linearnie układających się scen; mimo iż należy ona do dziedziny retrospekcji prehistorycznej, pokazana jest tak, jakby stanowiła element nowelowej terażniejszości”⁹. Tłumacz doskonale oddał w swoim przekładzie tę właśnie „pozorną terażniejszość” wspomnianej nocy z Julcią, zastępując w wielu miejscach *plus-que-parfait* czasem *passé simple*. Trzeba przyznać, że zrobił to w wyrafinowany sposób: kiedy bowiem Ruben wspomina nocę spędzone z Julcią, dwa czasy symbolizujące dwa porządki (przeszłości i terażniejszości) pojawiają się obok siebie jeszcze sporadycznie, tak jakby przeszłość powoli, stopniowo zaczynała powracać. Wkrótce jednak „mit o »czterech najpiękniejszych nocach« objawił swoją nieprawdopodobną potęgę”¹⁰. W wersji francuskiej o niezwykle znaczeniu popołudnia, gdy Wiktor podziwiał nagą Felę, świadczy nie tylko to, że później wielokrotnie o nim myślał, że owo wspomnienie powracało do niego nieustannie. Tu cały opis sceny nad stawem został przełożony nie w *plus-que-parfait*, lecz w *passé simple*. To wspomnienie, a może raczej ten mit, jest na tyle silne, że niemal wykraczające poza czas, niezmiennie. Nieważne, iż minęło piętnaście lat od owego popołudnia – ono wciąż trwa w świadomości Rubena. Cazin korzysta z różnic między językiem polskim (w polszczyźnie współczesnej występuje tylko jeden czas przeszły) a francuskim, by wyraźniej ukazać, że dla Wiktora przeszłość nie jest martwa. Wręcz przeciwnie, wydaje się nie mniej realna od świata, który ogląda on po piętnastu latach. Dlatego właśnie, wbrew zasadom gramatyki, Cazin zrezygnował z *plus-que-parfait*, a zastosował *passé simple*, dzięki czemu pełniej wyraził treść przekładanych fragmentów.

⁹ Domagalski, *op. cit.*, s. 124, 127.

¹⁰ Przybylski, *op. cit.*, s. 165.

Charakterystyczne, że Cazin oddał w *passé simple* jedynie opis samego zdarzenia nad jeziorem, a dalsze zdarzenia pamiętnego popołudnia (powrót do domu) już w *plus-que-parfait*. Posługując się tym czasem tłumacz przełożył również choćby wspomnienia Wiktora z pobytu w Murmańsku i wyprawy kijowskiej. W ten sposób rozdzielił wspomnienie urastające do rangi mitu od pamięci o dawnych, ale nie aż tak istotnych zdarzeniach sprzed lat.

Tłumacz ukazuje, jak wielka jest siła wspomnień, kiedy oddaje po francusku wrażenie Wiktora, który „wspomnienie tej pierwszej nocy miłosnej, bardzo gorącej i cichej, nosił w sobie przez całe życie” (s. 411). Cazin pisze: „*le souvenir de cette première nuit d’amour, brûlante et muette, allait le suivre toute sa vie*” (s. 34). W wersji oryginalnej to Ruben „nosił w sobie” wspomnienia, co wskazywałoby, że choćby w minimalnym stopniu ma on na nie wpływ – gdyby zechciał, może byłby w stanie o nich zapomnieć. Tymczasem w wersji francuskiej wspomnienia podążają za nim przez całe życie – czy tego chce, czy nie. Cazin wiernie oddał treść polskiego zdania, natomiast inaczej rozłożył akcenty – jego tłumaczenie wyraźniej pokazuje, iż wspomnienia stanowią potężną siłę, nad którą człowiek nie do końca może zapanować. Do tego przekładu bardziej chyba nawet niż do opowiadania Iwaszkiewicza można by odnieść stwierdzenie:

[nietrudno] odnaleźć [tu] wpływy Bergsona i jego rozumienie pamięci samorzutnej (*la mémoire involontaire*). Pamięć ta mimowolnie wskrzesza minione obrazy, nie dbając o porządek chronologii i rozumowe rozpoznanie swoich doświadczeń. Powtarzając przeszłość, daje poczucie po-nownego w niej uczestniczenia¹¹.

Przywołane przeze mnie fragmenty tłumaczenia nie są jedynymi, w których Cazin stara się uwypuklić, jak od chwili przyjazdu Rubenowi mit, wspomnienia powoli zaczynają nakładać się na obraz Wilka ujrzanego po piętnastu latach. Proces ten został zapoczątkowany wtedy, gdy Wiktor zmierzał ze stacji do dworu w Wilku, przyglądając się znajomym pejzażom: „Potem droga szła w dół, był parów i wierzyby. Są i dzisiaj. Potem wychodzi się na górę i jest zagajnik. Wyszedł, ale teraz to już jest las” (s. 401). Od początku pobytu Wiktora wyraźnie widać, jak żywe są dla niego zdarzenia sprzed lat. Waław Kubacki zauważa:

Nie ma nic prostszego nad alternację czasu przeszłego i teraźniejszego, wymieniających się w krótkich odstępach, którą posłużył się powieściopisarz [...]. Wspominanie i postrzeganie występują tak blisko siebie, że wspomnienie rewaloryzuje się jako konkret [...]¹².

W swoim przekładzie Cazin również ukazuje, jak wspomnienia wpływają na postrzeganie świata przez Wiktora. Tu jednak nie przeplatają się czasy teraźniejszy i przeszły, cały zaś fragment napisany jest w czasie przeszłym *imparfait*: „*La route descendait ensuite. Il y avait un ravin et des saules. Il les retrouvait. Puis, la route remontait, et, sur le plateau il s’attendait à voir une jeune plantation. C’était déjà un bois...*” (s. 17). W języku polskim dystans czasowy wprowadzała alternacja czasów. W przekładzie Cazina napięcie między tym, co minęło, a teraźniejszością pojawia się nie za sprawą przeplatania się czasów, lecz przez użycie czasownika „*retrouver*” w formie osobowej, znaczącego ‘ponownie odkrywać, ponownie odnajdywać, rozpoznawać’. Dzięki temu słowu występuje dystans między wspo-

¹¹ Domagalski, *op. cit.*, s. 125.

¹² W. Kubacki, *Proza Iwaszkiewicza*. W: *Krytyk i twórca*. Łódź 1948, s. 285–286.

mnieniami a rzeczywistością widzianą po latach. Co więcej, ów dystans staje się wyraźniejszy dlatego, iż to Wiktor „ponownie odnajduje [*Il les retrouvait*]”. Tłumacz ukazuje jeszcze dobitniej, że właśnie w umyśle Rubena splata się przeszłość z teraźniejszością, dostrzegamy jeszcze dokładniej, że Wiktor dokonuje swoistej podróży w czasie, że zaczyna patrzeć na współczesne Wilko przez pryzmat swoich wspomnień sprzed piętnastu lat.

Już analiza zastosowania czasów w przekładzie opowiadania na język francuski daje podstawy, by sądzić, iż tłumaczenie to nie jest dosłowne. Cazin raczej stara się zrozumieć, jaką funkcję pełni dany fragment w opowiadaniu Iwaszkiewicza, a następnie szuka w języku francuskim jego funkcjonalnego ekwiwalentu, który niekiedy może wydać się stosunkowo odległy znaczeniowo od oryginału (np. w przypadku opisu drogi ze stacji do dworu w Wilku, gdzie w przekładzie znika alternacja czasów przeszłego i teraźniejszego). Jednakże uważniejsza lektura francuskiej wersji utworu pozwala dostrzec, jak mniemam, że taka ocena byłaby w istocie nieuzasadniona.

Wiktor, zjawiając się w Wilku po latach nieobecności, niezmiennie patrzy na świat, który tu zastał, przez pryzmat zdarzeń ze swojej młodości. Wierzy, że stracona młodość może „powrócić wbrew pioskom i przysłowiom w odmiennej, konkretniejszej postaci” (s. 439). A wierzył w to m.in. za sprawą Tuni, która tak bardzo przypominała mu zmarłą Felicję. To właśnie z pomocą najmłodszej „panny z Wilka” chciał odmienić swoje życie, sprawić, by mityczne wspomnienia stały się rzeczywistością: „Wiktor poddał się bez zastanowienia przyjemności obcowania z przemiałą, zdrową panną” (s. 440).

W swoim przekładzie Cazin jeszcze wyraźniej zaznacza, że dla Rubena młodszą siostrą Feli stanowi wręcz uosobienie młodości: „*Il s'abandonnait sans y réfléchir au charme de cette jeunesse aimable et saine*”. Co więcej, „*le fait qu'elle était cette enfant d'autrefois, nette et pure de tout souvenir sur ce passé de quinze ans, faisait d'elle un être nouveau, digne d'attention, revivifiant*” (s. 81). W wersji oryginalnej Tunia, ponieważ nie była obarczona żadnymi wspomnieniami sprzed lat, stanowiła dla Wiktora „istotę [...] odmładzającą” (s. 440). Tymczasem tutaj jest ona kimś więcej – niesie życie, jest kimś, kto ożywia, przywraca do życia. Cazin mówi dobitniej, podobnie jak w pierwszym z przytoczonych tu zdań dopowiada to, co było jedynie sugestią w wersji polskiej. Daje się zauważyć ową prawidłowość nie tylko w tym jednym zdaniu, lecz w całym fragmencie opisującym wspólne polowanie Tuni i Wiktora. Zdanie: „A jeżeli czasami przychodziło do Wiktora jakieś echo dawnych czasów, [...] to w uśmiechu, roześmianiu się, odwróceniu lub pochyleniu głowy Tuni, które miało w sobie tyle z rozmaitych trwał i poruszeń się Feli” (s. 440), Cazin przekłada następująco: „*Et si elle éveillait parfois pour Victor un écho des anciens temps, c'est que dans sa façon de rire, de tourner la tête ou de la pencher, il retrouvait les attitudes et les mouvements de Fela*” (s. 81). W oryginale „echo dawnych czasów” samo przybywa do Wiktora za sprawą rozmaitych gestów, zachowań Tuni. Dziewczyna „Feli po prostu nie pamiętała” (s. 440), zatem nie mogła świadomie naśladować swojej zmarłej siostry. Owo „echo dawnych czasów” rozbrzmiewa więc niezależnie od woli Tuni, ona jest jedynie *medium* dla powracających wspomnień. W tłumaczeniu Cazina zmienił się podmiot zdania – „*elle [Tunia] éveillait parfois pour Victor un écho des anciens temps*”. I choć w zdaniu tym „Tunia” jest podmiotem, to nie ma ona nawet

minimalnej kontroli nad „echami”, które przywołuje swoimi gestami. Cazin ukazuje tu wyraźnie mechanizm pojawiania się wspomnień, skojarzeń z przeszłością. Dopowiada bowiem, że to „*Victor retrouvait les attitudes et les mouvements de Fela*”. Ruben stara się uwolnić od wspomnień, chce sprawić, żeby przestały one być wyłącznie wspomnieniami, pragnie, by ożyły, a zarazem wciąż nie może przestać odkrywać w Tuni zmarłej Felicji. Trudno mu pojąć, że:

[jeśli] przeszłość uaktualnia się w chwili bieżącej, to tylko połowicznie; wywołujemy obrazy, których zmienić już nie możemy. Tak uobecniona przeszłość jest więc jednocześnie prawdą i ułudą. Prawdą, bo przywraca cząstkę minionego życia, ułudą, bo zdajemy sobie sprawę, że czas ten minął bezpowrotnie¹³.

Mimo wysiłków Wiktora wspomnienie wciąż pozostaje tylko wspomnieniem, Tunia zaś Tunią, a nie Felą.

Cazin tłumacząc opis wypadu Wiktora i Tuni połączył dwa akapity – ten kończący się u Iwaszkiewicza zdaniem: „czytał to wszystko jako palimpsest [...]”, i następny. Nie jest to, jak myślę, przypadkowa decyzja, gdyż cały ów fragment nie tyle stanowi opis przechadzki, ile ukazuje mechanizm wspomnienia, sposób, w jaki Ruben splata przeszłość z teraźniejszością. Dlatego właśnie tłumacz łączy dwa akapity, które opisują pewien proces, proces mityzowania rzeczywistości. Wiktor u Cazina usiłuje zapanować nad przeszłością, lecz sprawia mu to ogromne problemy. Iwaszkiewicz powiada, że Wiktor „czytał to wszystko jako palimpsest, jako wyznaczenie zza grobu, jako odnowienie tego, co stracił” (s. 440). W przekładzie pojawia się więcej niepewności, Ruben stara się ogarnąć wspomnienia, ale czyni to o wiele mniej pewnie, jemu zdaje się, że czyta palimpsest, że odzyskuje to, co utracił: „*Il lui semblait lire un palimpseste, [...] regagner ce qu'il avait perdu*” (s. 82). Cazin nieprzypadkowo chyba opuszcza w tłumaczeniu fragment następnego zdania: „Ale jeżeli zastanawiał się przez chwilę”. Można by w tym miejscu zarzucić tłumaczowi, że przekład zbyt oddala się od oryginału, lecz – jak sądzę – jego decyzja nie jest bezzasadna. W ten sposób bowiem podkreślił on zarówno irracjonalny charakter powrotu wspomnień, jak i fakt, że Wiktor nie do końca panuje nad tym, co dzieje się z jego umysłem. Dalszy fragment to przecież zapis złudzeń Rubena, któremu zdaje się, iż odzyskał straconą młodość.

Trafnie – myślę – został przełożony czasownik „strzec” („strzegł, co mu z kokieterii, miłości może, ofiarowywała dawniej Fela”) jako „*reviver*”. Wiktor bowiem faktycznie jeszcze raz przeżywał to wszystko, co działo się piętnaście lat wcześniej między nim a Felicją, i zarazem starał się to ożywić, odnaleźć na nowo. Wydawało mu się, że utracona młodość powraca za sprawą Tuni. Tak naprawdę jednak nie jest on władny zawrócić czasu, to raczej czas nim włada, przeszłość. Ruben „Poczuł się wolnym od wspomnień – i przez to wróciła mu młodość” (s. 440). Tłumacząc to zdanie Cazin używa słowa „*passé*” – ‘przeszłość, to, co minęło’ – ogólniejszego niż „wspomnienia” („*Il se sentait libéré du passé*”, s. 82). W wersji polskiej nie jest zupełnie jasne, czy Wiktor czuje się wolny od wspomnień z Wilka sprzed piętnastu lat, czy też od wszystkich swoich wspomnień. Słowem: nie jest do końca jasne, czy rozprawia się on jedynie z częścią własnej przeszłości, czy też podejmuje heroiczny wysiłek konfrontacji z całym swoim dotychczasowym życiem. W wersji francuskiej Cazin decyduje się, jak sądzę –

¹³ Domagalski, *op. cit.*, s. 129.

słusznie, na określenie pojemniejsze znaczeniowo. Wiktor wadzi się z całą własną przeszłością, stara się odmienić bieg swojego życia i czuje się wyzwolony nie tylko od wspomnień sprzed kilkunastu lat. Niestety, wrażenie to nie zrodziło się dlatego, że faktycznie udało się Rubenowi odnieść sukces. On do tego stopnia zanurzył się we wspomnieniach, iż stały się dla niego bardziej realne niż rzeczywistość, z którą konfrontacji nie uniknie. Niezwykła siła wspomnień ponownie objawiła swoją moc.

Rozważania nad losem człowieka uwikłanego w czas, próbującego zapanaować nad własnymi wspomnieniami i odzyskać straconą młodość łączą się w *Pannach z Wilka* z refleksją na temat śmierci i przemijania. A zarazem, jak zauważył Kubacki, prozę Iwaszkiewicza cechuje niezwykła wrażliwość na „zmysłowe bogactwo świata”¹⁴. Ową zmysłowość odnoszę tu nie tylko do sfery erotyki, ale i do sposobu postrzegania świata. Zauważyć ją można już na początku opowiadania, kiedy delikatnie zarysowuje się obecność śmierci we dworze, do którego wraca Ruben: gdy przestąpił próg, „w przedpokoju owionął go zapach tego domu. Było tak, jakby się weszło do bufetu w stołowym pokoju: pachniało suchą herbatą, metalem – jak z puszki – trochę, sosnowym drzewem [...]” (s. 403). Wśród zapachów, które czuje Wiktor wchodząc, pojawia się zapach sosny. Drzewo to kojarzy się ze śmiercią, jego zapach w subtelny sposób sugeruje jej bliskość. Cazin w swoim przekładzie oddał symbolikę oryginału, choć w wersji francuskiej Rubena owiewa zapach nie sosny, lecz jodły – „*cela sentait le thé sec, le métal de la boîte, un peu le bois de sapin*” (s. 22). Cazin okazał się wrażliwy na symbolikę sosny w języku polskim i dlatego jego przekład nie jest dosłowny. Zwrot „*sentir le sapin*” znaczy po francusku ‘być bliskim śmierci’. Można by zarzucić tłumaczowi, że jego przekład jest niedokładny, że pomylił nazwy dwóch drzew. Taki zarzut byłby jednak zupełnie nieuzasadniony. Cazin przełożył bowiem nie tyle nazwę drzewa, ile pole znaczeniowe, które pojawia się w wersji polskiej za sprawą zapachu sosny.

Dopowiadanie sensów jedynie sugerowanych w opowiadaniu czy też oddawanie słów innymi, ogólniejszymi od nich, nie jest w tym przekładzie wyjątkiem. Inny przykład może tu stanowić przywoływany już wcześniej fragment opisujący pierwsze doznania erotyczne Rubena. Pamiętnej nocy spędzonej u boku Julci „Wiktor czuł takie natężenie wszystkich sił erotycznych w sobie, że ogarniał go jakiś bolesny zachwyt, każde przesunięcie ręką po ciele Julci przyprawiało go prawie o omdlenie” (s. 411). Oto ów fragment w tłumaczeniu: „*La tension inouïe de toutes ses puissances érotiques plongeait Victor dans une extase presque douloureuse; il ne pouvait passer la main sur ce corps sans défaillir*” (s. 34). Nawet pobieżna lektura pozwala dostrzec, że w przekładzie potęga zmysłów zostaje podkreślona – w wersji polskiej Wiktor czuł w sobie siły erotyczne, u Cazina zaś owa moc już eksplodowała, objawiła się i porwała Rubena za sobą, rzuciła go w stan niemal bolesnej ekstazy, erotycznego zachwytu. Co więcej, w oryginale „przesunięcie ręką po ciele Julci przyprawiało go prawie o omdlenie”. Tymczasem w wersji francuskiej pieszczenie ciała ukochanej nierozłącznie wiąże się z omdlewaniem, to wręcz związek konieczny i Ruben nie może jej dotknąć nie tracąc zmysłów. Siła, która go do tego stanu doprowadza, nie jest przez Iwaszkiewicza wprost

¹⁴ Kubacki, *op. cit.*, s. 282.

nazwana potężną, choć oczywiście nietrudno się tego domyślić, skoro Wiktora ogarniał „jakiś bolesny zachwył”. Cazin określa tę moc jako „*inouïe*”, a zatem moc niesłychaną i niesłyszalną zarazem. Dodaje tutaj przydawkę, której nie ma w oryginale, nie znaczy to jednak, że wykracza poza zgodność z nim. Przecież owe siły erotyczne obezwładniają Wiktora w zupełnej ciszy – on i Julcia milczą, ich zbliżenie dokonuje się bez słów wyznania, bez krzyków namiętności. Cazin dopowiada jedynie treść, która i tak wynika z oryginału. Podobnie przełożone jest określenie tej nocy: „*première nuit d’amour, brûlante et muette*” (s. 34). Tłumacz świetnie tu wyczuł, że „cicha noc” (s. 411) to noc bez słów, noc niemych wyznań, z których nic już nie wyniknie. Toteż noc jest niema, milcząca. Stanowi ona w istocie nigdy nie zrealizowaną zapowiedź szczęścia. Cazin z pewnością zdawał sobie z tego sprawę i być może właśnie dlatego zinterpretował wyrażenie „cielece szczęście” (s. 414), odnoszące się właśnie do pamiętnego lata, jako „*bonheur somnolent*” (s. 39), a zatem szczęście, które jest w istocie jego zapowiedzią, szczęście uspio-
ne, potencjalne, czekające na realizację w przyszłości.

Inny fragment przesycony zmysłowością, erotyzmem to opis popołudniowych drzemek Wiktora we dworku w Rożkach. „Sny i zjawy tych drzemek popołudniowych miały zazwyczaj charakter bardzo erotyczny” (s. 444). Jednym z powodów tych sjęst było osłabienie („był osłabiony”, s. 444), co Cazin tłumaczy jako „*fléchissement*” (s. 88), czyli ‘przełamanie, ugięcie się, złamanie’. Warto zwrócić uwagę, iż kilka stronic dalej to samo słowo określa przełom lata (w oryginale: „*przełamane lato*”, s. 448) – „*fléchissement de l’été*” (s. 94), dzięki czemu mówić możemy o paraleli między popołudniowymi snami Rubena a spacerem, podczas którego obserwuje on przełom lata. Do kwestii tej powrócę jeszcze w dalszej części pracy.

Sen, jaki spadał na Wiktora, różnił się znacząco od snu nocnego, który „dawał [mu] kompletne zapomnienie” (s. 444), co Cazin przedstawia bardziej obrazowo: „*le sommeil le plongeait dans un gouffre de l’oubli*” (s. 89). Tymczasem sen popołudniowy w obydwu wersjach jest płytki, nie pozwala odpocząć, sennie wyobrażenia mieszają się w nim z jawą. U Iwaszkiewicza jednak przejście od jawy do snu dokonuje się nagle: „Przyjemne ciepło rozlewające się w podłuz skręconego ciała przekształcało się niebawem w rzeczywisty dotyk i stawało się rozciągniętym tuż przy nim, innym, mocno przyciśniętym, ciałem” (s. 444). Tutaj faktycznie dokonuje się przemiana – ciepło zmieniło się w jakieś ciało. Zwraca również uwagę określenie ciała Rubena jako „skręconego”. W języku potocznym powiedziałyby się raczej o ciele skulonym czy też zwiniętym w kłębek. „Skręcone ciało” Wiktora przypomina zwłoki zastrzelonej, a może trafionej odłamkiem pocisku osoby. Nie sposób nie skojarzyć tej przydawki z „ciałem zabitego żołnierza” (s. 445), w które zmieni się we śnie ciało nieznannej kobiety. Wiktora bez reszty ogarnął już pełen wizji, mroczny półsen, w którym splata się erotyzm ze śmiercią, Eros i Tanatos.

Tymczasem u Cazina sen nadchodzi wolniej, stopniowo. „*La chaleur agréable que dégageait son [de Victor] corps pelotonné lui donnait bientôt l’impression d’un contact, et il imaginait un autre corps, allongé et serré contre lui*” (s. 89). Tu nie dokonuje się tak wyraźna przemiana jak w oryginale. U Iwaszkiewicza ciepło „rozlewa się” wokół Rubena i tylko domyślać się można, że to ciepło pochodzi od niego, tak jakby proces przemiany owego ciepła w obce ciało już się rozpoczął, jakby było ono już czymś niezależnym od samego Wiktora. W przekładzie wyraźnie podkreślony jest jeszcze związek ciała Rubena i otaczającego go ciepła („*la*

chaleur agréable que dégageait son corps”). Nie przekształca się ono „w rzeczywisty dotyk”, lecz okazuje się, że to Wiktor odniósł wrażenie, wydało mu się, że ma kontakt z innym ciałem. Nadal zatem pozostajemy w sferze jeszcze nie uśpioonej wyobraźni Wiktora, który jest wciąż na granicy snu. On sam wyobraża sobie, iż obok niego rozciągnęło się nieznane ciało, obraz obcego ciała nie narzuca mu się: „*il imaginait un autre corps, allongé et serré contre lui*”. Dopiero później przychodzi sen, pojawia się natomiast w bardziej zdecydowany sposób. Iwaszkiewicz pisze, że „jakby zawiasy wszystkich drzwi, zwory wszystkich ścian rozluźniły się” (s. 444–445). Oniryczna przemiana pokoju osłabiona jest owym „jakby”, czego nie ma w przekładzie Cazina: „*Puis tous les gonds des portes cédaient, toutes les murailles s'écartaient*” (s. 89). W wersji francuskiej dopiero od tego momentu sen bez reszty zawładnął świadomością Rubena.

W tekście polskim ciało, które jawi się Wiktorowi podczas drzemki, raz jest niezwykle bliskie, wręcz tożsame z jego własnym ciałem („Jego ciało stawało się tym kobiecym ciałem, tuliło się doń”), raz oddala się, staje się dalekie i obce („tuliło się doń i rozłączało. Mimo ścisłego zespolenia odczuwał przepaść między sobą a owym ciałem [...]”, s. 445). W przekładzie Cazina dzieje się podobnie, choć – jak mi się wydaje – wyraźniej podkreślany jest dystans między nimi. Tam bowiem, gdzie Iwaszkiewicz pisze o przemianie ciała Wiktora w ciało kobiety, tłumacz powiada: „*Le corps étranger, un corps de femme, était à la fois uni au sien et distant*” (s. 89). Tutaj ciało nieznanego również pozostaje w niezwyklej bliskości, niemniej jednak jest ono „połączone, złączone” z ciałem Rubena, a zatem w wersji francuskiej nie zachodzi tak daleko idąca identyfikacja jak w oryginale.

Tłumacząc fragment: „drzemka stawała się męką, pragnął wiedzieć coś o nim i było zawsze nieokreślone” (s. 445), Cazin powiada dobitniej, w sposób bardziej zdecydowany niż Iwaszkiewicz: „*le sommeil devenait une torture d'effort et d'incertitude*” (s. 90). W dalszej części opisu autor *Panien z Wilka* metaforycznie określa dystans dzielący ciało martwego żołnierza (kobiety?) i Wiktora, który „oddzielał się od niego nieprzeniknioną przepaścią męczącej osobności” (s. 445). Tłumacz pomija zupełnie tę metaforę, zamiast niej przedstawia sens, jaki – według niego – ona niesie, pisze, że ów dystans jest niezmierny, ogromny: „*il s'en éloignait de nouveau à une distance incalculable*” (s. 90). Wyraźną interpretację stanowi również przekład fragmentu kończącego opis popołudniowej drzemki Rubena. U Iwaszkiewicza bowiem to erotyzm jest siłą, która włada śniącym Wiktoorem: „wszystko razem, męka i radość, duszność i osobność, stanowiło tylko formy erotycznego podniecenia, kształty męczącego snu” (s. 445). W przekładzie Cazina sennie doznania Rubena nie są formą erotycznego podniecenia: „*et l'extenuant sommeil se poursuivait dans ces alternatives de joie et de peine, d'impondérabilité et d'étouffement, d'accablement et d'excitation érotique*” (s. 90). We śnie splatają się różne doznania, które są tej samej wagi co podniecenie erotyczne, ale niekoniecznie stanowią jedną z jego form. W ciekawy sposób Cazin przetłumaczył zestawienie „duszność i osobność” – jako „*impondérabilité et étouffement*”. „*L'impondérabilité*” dosłownie oznacza stan nieważkości, tu zaś znaczyć by to mogło: ‘zawieszenie w próżni’. Zgodnie z taką interpretacją rzeczownik ten stanowi opozycję dla gęstej, dusznej atmosfery. Samo przeciwstawienie „*impondérabilité et étouffement*” symbolizowałoby zatem, w myśl sugestii zawartej w ory-

ginałe, opozycję między występującymi na przemian: niezwykle bliskością dwóch ciał a ogromnym dystansem, który je dzieli.

Jak bardzo sen owładnął Wiktorem, dostrzec można w wersji francuskiej wyraźniej niż w polskiej. U Cazina bowiem przebudzenie, powrót do rzeczywistości to niemalże walka: „*Il s'éveillait appesanti, luttant pour reprendre son équilibre, discerner les limites des objets qui l'entouraient et retrouver ses idées dans sa tête*” (s. 90). Przebudzenie Rubena w oryginale jest mniej dynamiczne, nie łączy się z tak znacznym wysiłkiem: „Budził się ociężale i powoli przychodził do równowagi ledwie poznając granice otaczających go przedmiotów i zawartości myśli w głowie” (s. 445). Cazin po raz kolejny dopowiada, jednak nie wynika to, jak sądzę, po prostu z fantazji tłumacza, lecz ma swoje źródło w dogłębnej znajomości opowiadania Iwaszkiewicza.

Postacie występujące w *Pannach z Wilka* „nie poruszają się w pustych i wyjałowionych przestrzeniach. Żyją wśród krajobrazów, które zapamiętujemy, w domach, jakie widzimy dokładnie, wśród sprzętów, co za nie mówią”¹⁵. Wspomnianą już wrażliwość na zmysłową stronę świata można zauważyć w przywoływanych przeze mnie wcześniej fragmentach, jak choćby w opisie atmosfery, zapachów, które owionęły Wiktora, gdy tylko wszedł do dworu w Wilku. Dostrzec ją jednak można również w wielu innych partiach opowiadania Iwaszkiewicza.

Podczas podwieczorku w Wilku, który „rozczarował Wiktora” („Za dużo było obcych osób”, s. 420), Ruben szczególnie uważnie przypatrywał się siedzącej przy stole Joli:

gdy podnosiła głowę, aby spojrzeć na jednego ze swych towarzyszy, olbrzymi biały kapelusz, który przed chwilą przykrywał ją jak grzyb, stawał się słoneczną aureolą naokoło roześmianej, cienkiej, podłużnej twarzy. Jakaż była ładna! W słonecznym świetle jasnego popołudnia można to było dopiero zobaczyć. [s. 420]

Zachwyty Wiktora jest jeszcze głębszy w przekładzie Cazina. Tam nie ma już opisu, jak wygląda twarz Joli (roześmiana, cienka, podłużna), jest tylko krótkie i dobitne stwierdzenie, iż to „*fin visage*”, twarz piękna i delikatna. To trochę tak, jakby tłumacz oddał nie cechy opisowe, lecz wniosek, który można wysnuć na ich podstawie. Cazin zachował w swojej wersji kontrast między Jolą w kapeluszu, który „przykrywał ją jak grzyb” (co trudno uznać za komplement), a tą samą osobą oszałamiająco piękną już w chwilę później, m.in. za sprawą owego kapelusza: „*l'énorme chapeau blanc qui, un moment plus tôt, la couvrait comme un champignon, fit une auréole de soleil autour de son fin visage. Qu'elle était jolie! C'est à cette grande lumière qu'on s'en apercevait le mieux*” (s. 51). W swej wersji Cazin przekłada wyrażenie „w słonecznym świetle jasnego popołudnia” jako „*à cette grande lumière*”, co da się interpretować dwojako. „*Grande lumière*” może odnosić się, podobnie jak w oryginale, do światła popołudniowego słońca, ale może również odsyłać do olśniewająco pięknej i promieniejącej odbitym światłem Joli. Jeśli przyjąć tę drugą ewentualność, świadczyłoby to, że faktycznie piękna kobieta niezwykle przykuła uwagę Wiktora. Iwaszkiewicz nie ukazuje przecież Joli na tle chylącego się ku zachodowi słońca, lecz odwrotnie – to światło popołudniowego słońca postrzega on „za pośrednictwem” Joli, w aureoli ją otaczającej.

¹⁵ Wyka, *op. cit.*, s. 132.

Biały kapelusz Joli pojawia się również w dalszych partiach opowiadania: „Jola była naprawdę taka piękna w swoim klasycznym białym kapeluszu, który ją przytłaczał, gdy pochylała głowę, i unosił, gdy ją podnosiła” (s. 431). Cazin wyraźnie zaznacza opozycję między tym, jak ona wygląda z opuszczoną, a jak z podniesioną głową. Zamiast czasownika „przytłaczać” używa określenia mocniejszego: „*son chapeau blanc qui l'écrasait*” (s. 68), tu kapelusz wręcz przygniata. Kontrastem dla polskiego „unosić” jest bardziej obrazowe „*[le chapeau] lui donnait des ailes*” (s. 68), kapelusz zatem nie tylko przydaje urody Joli, ale również „dodaje jej skrzydeł”, jest czymś, co pobudza, stymuluje.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną cechę noszonego przez tę kobietę nakrycia głowy. Tak w opisie Joli oświetlonej promieniami słońca, jak i w zacytowanym fragmencie dotyczącym kapelusza przywoływany jest kolor biały. Ta barwa często pojawia się w odniesieniu do pań z Wilka: Wiktor „zobaczył znowu Zosię, leżącą na kozetce, sytą i białą” (s. 418); Jola „ruszała się normalnie, bystro, żwawo, wruszając cienkimi ramionami, obnażonymi z białej lekkiej sukni” (s. 420–421); „Wiktor ujrzał białą parasolkę, potem biały kapelusz. Oboje skoczyli do drzwi: Jola przysła” (s. 427); „Kazia stała przy olbrzymim stole, w białym fartuchu” (s. 433). Można uznać, iż nie ma nic nadzwyczajnego w fakcie, że Jola ubiera się na biało w upalne letnie dni czy że Kazia krząta się w kuchni w białym fartuchu. Być może właśnie dlatego Cazin w swoim tłumaczeniu nie zawsze zwraca uwagę na przewijającą się w oryginale biel: w przekładzie pierwszego z zacytowanych fragmentów nie pisze o tym, iż Zosia była „biała”, lecz wypoczęta, odświeżona („*fraîche*”): „*[Victor] la trouva sur une chaise longue, fraîche et grasse*” (s. 48). Wydaje się jednak, że Iwaszkiewicz przywołuje starożytną symbolikę bieli jako koloru zapomnienia, symbolizującego to, co przeminęło. Chyba nie przez przypadek owa barwa wciąż pojawia się wraz z pannami z Wilka – to kobiety sprzed piętnastu lat, zapomniane, do których teraz Wiktor wraca, które usiłuje na nowo odnaleźć. Ale tego, czego on szuka, nie sposób ożywić, ponieważ już przeminęło. Tak jak Felicja, która umarła: „dziesięć lat – po dziesięciu latach nie ma tam zapewne nic, prócz kilku kości, ani odrobiny z tych szerokich białych pleców wiotkiej dziewczyny, zwróconych pod żółte słońce” (s. 425). Cazin również pisze o białych plecach czy ramionach: „*Quoi des belles épaules blanches de la svelte jeune fille, dorées par le couchant?*” (s. 58). Inaczej natomiast wyraża to, w jaki pada na nie słoneczne światło. Można powiedzieć, że podaje on skutek, czyli fakt, że ramiona były opromienione złotym światłem zachodzącego słońca. Tymczasem Iwaszkiewicz podaje przyczynę, pisze, iż plecy dziewczyny były zwrócone pod zachodzące słońce.

Biel powróci jeszcze we fragmencie opisującym „przełamanie się” lata: „białe i ciepłe obłoki układają się w nieprzerwaną zastonę. Drzewa stały z opuszczonymi, jakby zwiedłymi liśćmi, które pokazywały białą podszewkę”. Kolor ten jest sygnałem procesu, z którego nieuchronności Wiktor zda sobie sprawę w kilka chwil później – procesu przemijania: „Poczuł, patrząc na niemoc przyrody, że nie przezwycięży ona jesieni, i sam w sobie odczuł ów brak oporu, który decydował o przełomie lata” (s. 447). U Iwaszkiewicza istnieje wyraźna paralela między zaczynającą się na oczach Rubena jesienią a wewnętrzną przemianą bohatera zaczynającego pojmować, że przeszłości sprzed lat nie da się ożywić.

Cazin tłumaczy, o czym już wspominałem, „przełom lata” jako „*fléchissement de l'été*” (s. 94). Wcześniej, w opisie męczących popołudniowych snów Rubena, to słowo pojawiło się w odniesieniu do bohatera, który „Jak był osłabiony, miał dowód oczywisty – a może to już zbliżająca się czterdziestka sprawiała – że nabrał teraz w Rożkach zwyczaju spania po południu” (s. 444). Tłumacz przekłada ten fragment następująco: „*Preuve évidente de son fléchissement, – peut être de la quarantaine proche –, il avait pris à Rożki l'habitude de faire la sieste*” (s. 88–89). Chociaż w jednym miejscu mowa jest o „przełomie”, w drugim zaś o „osłabieniu”, Cazin oddaje te określenia za pomocą tego samego słowa, dzięki czemu pojawia się analogia między przeczuciem Rubena, iż powoli zbliża się „jesień jego życia”, a dokonującą się stopniowo na jego oczach zmianą pór roku. Jednocześnie wyraźniejsza staje się wspomniana paralela między przemianą wewnętrzną Rubena a przemijaniem lata. Cazin mówi zresztą dobitnie o tej przemianie: „*Un autre homme naissait en lui depuis un quart d'heure*” (s. 94). W oryginalnej ona również się dokonuje, lecz nie jest sygnalizowana aż tak znacząco. Iwaszkiewicz pisze bowiem raczej o wrażeniu Wiktora, o jego odczuciu, bohater jakby nie jest do końca pewien, co się z nim dzieje: „Wyszedł na balkon i patrzył na ogród, i poczuł się jak gdyby innym człowiekiem, nie tym samym, który tu przyszedł przed kwadransem” (s. 447).

Cazin podkreśla, jak istotne doświadczenie stanowi dla Wiktora kontemplacja letniego popołudnia: „Tylko to przełamane lato bolało go mocno, jak gdyby zranił się w palec” (s. 448). Tłumacz pisze: „*La saison, frappée à mort, lui faisait mal comme une blessure*” (s. 95). „Przełamane lato” zostało po francusku określone o wiele dobitniej – jako lato „śmiertelnie zranione”, które w sposób nieuchronny przemienia. Stanowi to dopowiedzenie, uściślenie, na czym polega owo „przełamanie”. Tłumacząc drugą część cytowanego zdania, Cazin pominął fakt, że „przełamane lato” bolało Wiktora jak zraniony palec. Pisze ogólniej, iż sprawiało mu ono ból taki jak rana. Nie precyzuje, jak wielki jest ból, lecz – sędzę – samo słowo „*blessure*” przywołuje na myśl poważniejsze cierpienie niż to, które wynika z banalnego skaleczenia się w palec. Skoro tak, można uznać, iż Wiktor w przekładzie Cazina intensywniej przeżywa „przełamanie lata”, a zatem chyba mocniej zdaje sobie sprawę z faktu, że ono nieuchronnie przemija. Dobitniej uświadamia sobie również, iż przyroda „nie [...] przetrwoczy jesieni”. I chyba wobec tego wyraźniej odczuwa w sobie „ów brak oporu, który decydował o przełomie lata” (s. 447).

Opis popołudnia, podczas którego Ruben dostrzega „przełom lata”, również dowodzi niezwyklej wrażliwości Iwaszkiewicza na zmysłową stronę świata. „Było bardzo cicho i bardzo ciepło, a w powietrzu, mimo jego czystości, unosił się jakiś trupi zapach. Ziemia była nieruchoma, połysk podłużnego kanału wydawał się czymś martwym” (s. 448). Spokój, sielankowość tego dnia, panująca cisza to jedynie pozory, tak naprawdę potwierdzają one przecieź, że lato przemija, dowodzą niemocy przyrody, która poddana jest nieubłaganym prawom przemijania. Nieprzypadkowo unosi się tu „trupi zapach”, a połysk kanału wydaje się czymś martwym. Cazin dobrze wyraża ów nastrój. U niego również pojawia się „*une odeur de mort*”, nie pisze natomiast, że „połysk kanału wydawał się czymś martwym”, lecz powiada: „*les eaux du long canal luisaient, inertes*” (s. 95). Można by zarzucić tłumaczowi, iż nie dość wyraźnie oddał panującą tu atmosferę śmier-

ci, jako że w jego wersji wody kanału są „nieruchome”, a nie „martwe”. W ten sposób Cazin podkreślił jednak niemoc natury, a przecież obecność śmierci w całym analizowanym fragmencie zarysowuje się, jak sądzę, wyraziście, co postaram się ukazać w dalszych partiach analizy. Warto zwrócić uwagę, że i w oryginale, i w tłumaczeniu (a w tym ostatnim chyba nawet bardziej namacalnie, gdyż mówi się w nim bezpośrednio o wodzie) przywoływane są trzy z czterech żywiołów – powietrze, ziemia i woda. Można również uznać, że upał panujący tego dnia przywodzi na myśl czwarty z żywiołów: ogień. Wszystkie one ogarnięte są niemocą, kojarzą się z martwością, śmiercią. U Iwaszkiewicza: w powietrzu „unosił się trupi zapach”, ziemia „była nieruchoma”, „połysk kanału” (w ten sposób przywoływana jest woda) „wydawał się martwy”. Cazin nie gubi tego zestawienia w swojej wersji, w której pojawia się „*la terre immobile*”, „*les eaux inertes*” oraz „*l'air chaud*” w połączeniu z „*une odeur de mort*”.

Wiktor „Przeraził się tej godziny”. W tym, co obserwował, było coś niepojętego, coś groźnego i nierzeczywistego zarazem („nie miał zupełnie poczucia rzeczywistości”, s. 448). W wersji francuskiej strach ogarniający Rubena jest bardziej irracjonalny niż w oryginale. Cazin pisze bowiem: „*Il prit peur*” (s. 95), nie podając jakiegś wyraźnej tego przyczyny. Należałoby się, oczywiście, domyślać, że właśnie to wszystko, co Ruben dostrzega tego popołudnia, budzi w nim strach, choć nie jest to jedyny sposób interpretacji tłumaczenia. Przecież mógł się przerazić choćby tym, że „*du fouillis confus de ses sensations il ne percevait que l'impossibilité d'atteindre à rien*” (s. 95). Wersja Cazina jest tu bogatsza w znaczenia.

Owo uczucie „niemożności żadnego osiągnięcia” „w to martwe, białe prześliczne letnie popołudnie ukazało mu się [tj. Wiktorowi] [...] w upiornej postaci” (s. 448). Po raz kolejny Iwaszkiewicz zaznacza obecność śmierci, niemocy („martwe popołudnie”). Coraz wyraźniej również widać, że to, co Wiktor postrzega, jest przerażające, niepojęte. Warto zwrócić uwagę na występującą tu ponownie biel. Przywodzi ona na myśl nie tylko przemijanie. Symbolizuje również, sądzę, podobnie jak w filmie *Cały ten zgiełk*, niebezpieczeństwo, coś groźnego, a jednocześnie nierealnego. Cazin, wydaje mi się, zdołał oddać po francusku znaczenia pojawiające się w przywołanym fragmencie. Pisze on: „*L'impossibilité d'atteindre à rien [...] dans cet inerte et blème après-midi, c'était comme un vampire qui lui apparaissait*” (s. 95). Polskie „w upiornej postaci” Cazin wyraził w sposób o wiele bardziej obrazowy – określenie „w jakiegś postaci” w polszczyźnie to przecież to samo co ‘w jakiegś formie’. Tłumacz zaś przywołał tu konkretną „upiorną postać”, tj. wampira. Warto zauważyć, że Cazin konsekwentnie przekłada przymiotnik „martwe” jako „*inerte*”, czyli ‘nieruchome, bezwładne’. Nie tłumaczy też dosłownie przymiotnika „białe” – nie pisze: „*l'après-midi blanc*”, lecz „*blème*”, tzn. ‘blade’. Przymiotnik ten może przecież i odnosić się do pory dnia (np. blade popołudnie, „*le matin blème*”), i być określeniem twarzy osoby chorej, osłabionej, także – przerażonej. Tłumacz nie tylko przywołał po raz kolejny biel, kolor zapomnienia i przemijania, ale również – co jest naddatkiem w stosunku do oryginału – przypomniał, że pewien odcień tego koloru (czyli bladość) kojarzy się z osłabieniem, niemocą. Jego wybór wydaje się słuszny, jako że przecież wcześniej mowa jest o „przełamaniu lata”, o zwiędłych kwiatach i liściach, a także o „niemocy przyrody”, która „nie przetrwycięży [...] jesieni” (s. 447).

Wspomniałem, iż w przywołanym fragmencie biel symbolizuje również niebezpieczeństwo, a zarazem coś nierealnego. W tym duchu Cazin w innym miejscu zinterpretował pojawienie się koloru białego: „Wiktor też ją [tj. Jolę] omijał spojrzaniem i wciąż jeszcze kusiły go białe chmury pomiędzy czarnymi drzewami” (s. 448). Tłumacz oddał ten fragment następująco: „*Victor non plus ne la regardait pas, hanté par les nuages blancs, au-dessus des arbres sombres*” (s. 96). W wersji francuskiej Ruben jest nawiedzany, prześladowany („*hanté*”) przez owe obłoki niemal jak przez duchy. U Iwaszkiewicza „białe chmury”, przywodzące na myśl „przełamanie lata”, są o wiele mniej groźne niż w tłumaczeniu. One kuszą, zachęcają Viktora, by znów pogрузzył się w kontemplacji przemijającego lata i w rozważaniach nad niemożnością odmiany swego życia. Chmury pojawiające w tekście francuskim są niby zjawy z zaświatów, nierealne, ale zarazem groźne, potężne i budzące strach.

Tłumaczenie owego fragmentu stanowi jeden z wielu przykładów na to, jak często w stosunku do oryginału w przekładzie Cazina występują naddatki znaczenia czy też dopowiedzenia. I choć wskazałem już kilka obrazujących to partii tłumaczenia, chciałbym przywołać jeszcze parę innych, sądzę, że interesujących i charakterystycznych dla sposobu, w jaki dokonuje przekładu Paul Cazin.

Kiedy Wiktor podczas pierwszej kolacji po przybyciu do Wilka przygląda się Julci, wspomina lata „trudów szarych i nieznośnych” (s. 408), czas spędzony w Stokroci. Cazin tłumaczy cytowany fragment jako „*la grisaille de sa vie laborieuse*” (s. 29). Okazuje się, że w wersji francuskiej „trudy” Rubena stanowiły całe jego życie, że tak naprawdę tylko czas spędzony w Wilku na wstępie jego dorosłego życia to jedyny, którego nie można by określić jako „*grisaille*”, czyli ‘szary, monotony, nieinteresujący’. Cazin dopowiada, precyzuje dobitniej, jakie było życie Rubena. W podobny sposób interpretuje inny fragment opisujący ten sam wieczór. W reakcji na pytanie Joli o losy bohatera „Wiktor znów się uśmiechnął, inaczej. Czy tam warto o nim mówić?” (s. 406). Czytając polski tekst można się domyślić, że ów uśmiech na twarzy Viktora jest raczej gorzki. Cazin wyraża to *explicite*: „*Il sourit de nouveau, mais avec amertume. Valait-il la peine d'en parler?*” (s. 26). „Inny” uśmiech Viktora tłumacz zinterpretował jako pełen goryczy. Cazin stwierdza tutaj otwarcie to, co Iwaszkiewicz jedynie sugerował. Dzieje się tak również w odniesieniu do przekładu słów Joli, która zwierzała się Wiktorowi: „zawsze wszystko, co robiłam, stawiałam przed twój domniemany osąd” (s. 429). W tłumaczeniu „domniemany osąd” jest czymś więcej – „*jugement idéal*” (s. 64) to przecież nie tylko ocena, której można się domyślać, przypuszczalna, ale również ocena idealna, podająca wzór postępowania.

Gdy Iwaszkiewicz opisuje, jakie wrażenie wywarły na Wiktorze piersi młodej Julci, używa m.in. słowa „atłas” (s. 411). W tekście francuskim zamiast literalnego przekładu pojawia się rzeczownik „*suavité*” (s. 34). Oznacza on słodycz, wdzięk, delikatność, a zatem nie atłas, lecz cechy, które mogą się z nim kojarzyć, przynależące do pola znaczeniowego tego rzeczownika. Cazin często tłumaczy właśnie w ten sposób – oddaje po francusku nie tyle samo słowo, ile najważniejsze znaczenia, konotacje, które ono niesie. Podobnie przełożony został czasownik „uplastycznąć” („Teraz dopiero rozumiał, co było urokiem tamtych dwóch lat i dlatego tak łatwo mu się one uplastyczniły”, s. 414) – jako „*avoir ce relief et cette couleur*” („*Et il comprenait ce qui faisait le charme de ces deux années, et pour-*

quoi elles avaient pour lui ce relief et cette couleur”, s. 39). Tłumacz zamiast pisać ogólnie o plastyczności, określił wyraźnie, na czym ona polega.

Nie zawsze jednak Cazinowi udaje się dobrze przekazać treść i formę opowiadania Iwaszkiewicza. W przekładzie pojawiają się nie tylko dopowiedzenia czy naddatki znaczenia, ale i fragmenty zubożające tekst, a niektóre partie utworu zostają opuszczone. Tak więc często w tłumaczeniu objaśniane są metafory, a zatem zamiast przełożyć je w całości, Cazin oddaje jedynie znaczenie (znaczenia), które według niego one niosą: Wiktor, gdy wspomina po kilkunastu latach Felę, myśli, że „ją zastałby tutaj najmniej zmienioną, wtedy była na wstępie, dziś byłaby na końcu najpiękniejszego łuku na moście życia kobiety, prawie taka sama jak wtedy na łące schodziłaby ku dojrzałości [...]” (s. 425). W tłumaczeniu niewiele zostaje z tak obrazowej metafory życia: „*Elle était alors au début, elle eût été à présent à la fin de la plus belle période de la vie d'une femme, peu différente de ce qu'elle était alors sur cette prairie, en pleine floraison*” (s. 58). Cazin nawet nie wspomina o „najpiękniejszym łuku na moście życia kobiety”, powiada jedynie lakonicznie, że „byłaby teraz u końca najpiękniejszego okresu w życiu kobiety”. Bynajmniej więc nie oddaje przenośni, lecz przekazuje swoją jej interpretację, i to w formie, której daleko do zawartej w oryginale metafory.

Za inny przykład nie najlepiej przełożonego fragmentu może tu posłużyć francuska wersja zdania: „Jola gada byle co, jak gdyby chciała zagłuszyć w sobie jakieś wewnętrzne brzmienia” (s. 450). Cazin tłumaczy „wewnętrzne brzmienia” jako „*quelque chose au fond d'elle*” (s. 97), a zatem w jego wersji Jola chciała „coś w sobie zagłuszyć”. Jak myślę, przekład ten nie dorównuje oryginałowi ani pod względem precyzji wyrażenia treści, ani pod względem stylistycznym.

Zastanawiać może fakt, że w swojej pracy tak przecież dokładny i uważny tłumacz, jak Cazin, pominął zupełnie pewne zdania z opowiadania Iwaszkiewicza. Nie sposób przecież wszystkie te braki wyjaśnić nieuwagą redaktora książki czy pomyłką drukarską. Po dokładniejszym porównaniu oryginału z tekstem przekładu uznałem, że przynajmniej niektóre z tych opuszczeń traktować można jako zamierzone działanie tłumacza. Tak więc Ruben podczas pierwszego wieczoru w Wilku „patrzył uważnie na Julcię. Nie, to zupełnie kto inny [...]”. To nie była dawna Julcia. Wiktor spojrział na zebrane kobiety i powiedział [...]” (s. 405). Ostatnie zdanie („Wiktor spojrział [...]”) nie jest już mową pozornie zależną, ale opisem sytuacji, zaznacza dystans między bezpośrednią wypowiedzią bohatera a ujętymi w formie mowy pozornie zależnej refleksjami. W przekładzie brak tego zdania, a zatem Cazin zmniejsza dystans: od mowy pozornie zależnej (czyli od przypatrywania się Julci) przechodzi od razu do wypowiedzi Rubena. W ten sposób jeszcze wyraźniej zarysowuje się personalność trzecioosobowej narracji, opuszczone tu bowiem zostały słowa, które świadczyłyby o dystansie bohatera wobec własnych myśli. We wspomnianym wcześniej fragmencie opisu drogi Wiktora ze stacji do dworu w Wilku tłumacz podobnie podkreśla, że patrzemy na świat przedstawiony oczami Rubena. W tekście francuskim czytamy: „*La route descendait ensuite. Il y avait un ravin et des saules. Il les retrouvait*” (s. 17). Oryginał nie pozostawia wątpliwości, że drogę do Wilka oglądamy z perspektywy Wiktora, Cazin jednak jeszcze to uwypuklił. Przetłumaczył zdanie: „Są [parów i wierzby] i dzisiaj” (s. 401), jako „*Il les retrouvait*”, zaznaczając tym samym, że to właśnie Ruben jest narratorem.

Inny przypadek opuszczenia tekstu, które uznać można za wynik świadomej ingerencji tłumacza, to przekład fragmentu dotyczącego jednej z rozmów Joli z Wiktoorem. Iwaszkiewicz opisuje tę scenę następująco:

- Widzisz, ja ciebie nie kocham i nigdy nie kochałam, ale daleko więcej: ja ciebie szanuję.
- O, Jolka, to dla mnie za mało.
- Roześmieli się oboje.
- Och, ty jesteś taki dobry – powiedziała nagle Jola i stanęła na środku pokoju. Znowu oczy jej się zaszkliły. [s. 430]

W swoim tłumaczeniu Cazin stara się wyraźniej ukazać, co dzieje się z Jolą podczas tej rozmowy. To dlatego, gdy Wiktor odpowiada na jej wyznanie: „*O Yolette, cette fois c'est trop peu pour moi*”, Cazin pisze: „*Elle se mit à rire avec lui*”. O ile w oryginale „Roześmieli się oboje”, o tyle tutaj tłumacz bardziej zwraca uwagę na zachowanie się Joli. W chwilę potem wybucha ona: „*Ah! tu es si bon! – s'écria-t-elle, soudain. Et de nouveau ses yeux s'embrumèrent*” (s. 66). W kontekście tego, co napisałem, zrozumiała staje się decyzja Cazina, by pominąć w tłumaczeniu słowa „i stanęła na środku pokoju”, a także by użyć czasownika bardziej nasyconego emocjami niż „powiedzieć” – „*s'écrier*” ‘wykrzyknąć’. Pragnął on bowiem położyć nacisk na uczucia Joli, chciał je obnażyć. Tymczasem pominięty fragment bynajmniej nie odnosi się do stanu psychicznego kobiety, ale wprowadza wręcz element teatralizacji, co stoi w sprzeczności ze szczerością wykrzyknienia Joli. Opuszczenie partii tekstu nie wynika tu z nieuwagi tłumacza, lecz bierze się ze zrozumienia opowiadania Iwaszkiewicza.

W jednym z artykułów Jerzy Ziomek stwierdził, że „istnieją różne poziomy przekładania: im wyższy poziom, tym większy udział podmiotowej obecności tłumacza-interpretatora”¹⁶. Przytoczony w poprzednim akapicie fragment jest kolejnym, który obrazuje, jak głęboko w swoim tłumaczeniu Cazin interpretuje przekładany tekst. Na zakończenie konkludując, spróbuję scharakteryzować sposób, w jaki on tłumaczy.

Cazin często dopowiada treści jedynie sugerowane w oryginale. Nie unika słów, które mają znaczenie szersze niż określenia zawarte w wersji polskiej, choć trzeba przyznać, że ich dobór nie jest przypadkowy. Pojawiające się dodatkowe w stosunku do oryginału sensy wykraczają może poza dosłowną treść oryginału, lecz raczej ją wzbogacają, niż wprowadzają zamęt i brak precyzji. Często Cazin nie przekłada literalnie danego słowa czy fragmentu, ale stara się odczytać, jakie znaczenia one niosą. Dopiero wówczas szuka ekwiwalentu francuskiego, który oddałby te właśnie sensy, który pełniłby podobną funkcję w tekście francuskim. Jest to zatem nie tyle przekład słów, ile pól znaczeniowych, szukanie nie tyle dosłownych tłumaczeń polskiego tekstu, ile jego funkcjonalnych odpowiedników. Mamy tu do czynienia z „przełożeniem słowa niosącego ze sobą pewien kontekst na inne słowo, niosące kontekst jak najbardziej podobny”¹⁷.

Inną cechą charakterystyczną przekładu Cazina jest jego skłonność do objaśniania metafor. Często zamiast szukać metafory, która stanowiłaby francuski ekwi-

¹⁶ J. Ziomek, *Kto mówi?* „Teksty” 1975, nr 6, s. 49.

¹⁷ M. Pawica, *Przeciw pantranslatologii, albo o tłumaczeniu synowi matematyki i przekładaniu tortu masą*. W zb.: *Między oryginałem a przekładem*. T. 2. Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków 1996, s. 406.

walent polskiej, decyduje się on wyłożyć, jaki jest wedle niego sens tej przenośni. Można by w tym miejscu zarzucić tłumaczowi, iż taki sposób przekładania metaforyki w połączeniu z wprowadzaniem naddatków znaczenia w stosunku do oryginału sprawia, że tłumaczenie staje się zbyt odległe od oryginału, że niepostrzeżenie staje się niezależnym tekstem literackim. Tylko czy zarzut ten byłby istotnie zarzutem? Słusznie zauważa Urszula Dąbbska-Prokop: „Nie ma oczywiście recepty na przekład bez interwencji indywidualnych, mieszczący się w idealnym środku między *under-* i *overtranslation*”¹⁸. I choć faktycznie czasem Cazin nie najlepiej oddaje metaforykę, to przyznać trzeba, że w wielu miejscach jego przekład *Panien z Wilka* zbliża się do owego „idealnego środka”. Trudno również uznać, iż pojawiające się w wersji francuskiej dodatkowe znaczenia sprawiają, że tłumaczenie jest nieadekwatne do oryginału. Jak zauważył Ziomek, „Kongenialność i adekwatność są pojęciami mało użytecznymi w teorii przekładu”. Zaproponowany przez niego termin „przekład optymalny” można chyba odnieść do przekładu Cazina. Uważna lektura pozwala bowiem dostrzec raczej tłumacza, którego interpretacja nie wynika ze zwykłej fantazji; jest, co prawda – jak każdy chyba przekład – „kombinacją zysków i strat”¹⁹, lecz ma swoje źródło w świetnej znajomości opowiadania Iwaszkiewicza, bierze się z uważnego odczytania *Panien z Wilka*. Warto także dodać, że Cazin w swoich poszukiwaniach doskonale zdaje sobie sprawę z różnic dzielących język polski od francuskiego, a także – kulturę polską od francuskiej. Różnice te potrafi jednak uczynić atutem własnego przekładu (jak miało to miejsce choćby w przypadku wykorzystania czasów francuskich, by ukazać przeplatanie się teraźniejszości z przeszłością). I, być może, właśnie owa świadomość odmienności, a także dbałość o czytelność tekstu dla francuskiego odbiorcy również legły u podstaw wielu dopowiedzeń oraz interpretacji zawartych w tłumaczeniu opowiadania Iwaszkiewicza.

¹⁸ U. Dąbbska-Prokop, *Tłumaczenie sposobów nawiązania w „Małym Księciu”*. W zb.: *Między oryginałem a przekładem*, t. 2, s. 113. Zob. też P. Newmark, *Approaches to Translation*. Oxford – New York 1984.

¹⁹ Ziomek, *op. cit.*, s. 47.