

Giovanni Boccaccio, *Dekameron*, tłum. Zofia Anuszkiewicz, tłum. ballad Piotr Szof, przypisy Anna Pomierny-Wąsińska i Zofia Anuszkiewicz, postowie Piotr Salwa, Marginesy, Warszawa 2024.

Miłośnicy włoskiej literatury być może zadają sobie pytanie, dlaczego wielkie dzieło włoskiego Trecenta – *Dekameron* – doczekało się u nas jedynie trzech przekładów (ostatni niemal sto lat temu), podczas gdy *Boska komedia* została przetłoczona w całości aż jedenaście razy, a osiem razy wyszła drukiem? Dlaczego? Wydaje się przecież, że tłumaczenie poezji więcej sprawia trudności z uwagi na swą formę: wersyfikację, rytmikę, topikę itd. A jednak... Być może rację ma Antoine Berman, twierdząc, że przekład dużych utworów prozatorskich stawia przed tłumaczem trudniejsze wyzwania; trudniej jest w prozie, z uwagi na jej „krzaczastość”, odkryć wewnętrzne uporządkowanie, uchwycić to, co stanowi o jej artyzmie, o ile nie zamierzamy jedynie oddać samej treści¹. Spostrzeżenia Bermana można doskonale odnieść do utworu Boccaccia, którego skomplikowana struktura nie zamyka się jedynie w ramowej budowie i doskonałej symetrii poszczególnych elementów, ale też skrywa się w aluzjach, odniesieniach, replikach na poziomie stylu, użytego słownictwa, struktury zdania.

I oto dzięki tłumaczce Zofii Anuszkiewicz i wydawnictwu „Marginesy”, po wersji Władysława Ordon z 1874, Pawła Chmielowskiego z 1925 i Edwarda Boyé z 1930 roku doczekaliśmy się nowego *Dekameronu*. Oprócz ogólnego przekonania, że „przekłady się starzeją”, decyzja przekładu utworu, który już otrzymał wcześniej – czasem niejedną – szatę w danym języku, zazwyczaj ma dodatkowe uzasadnienie. Píše o tym Anuszkiewicz w postowie „Od tłumaczki”. Jako wykładowczyni uniwersytecka napotykała trudności w przekonaniu studentów, by spróbowali zaprzyjaźnić się z tekstem Boccaccia. Język oryginału jest trudny nawet dla rodzimych użytkowników włoskiego, a „kanoniczna” wersja Boyé, mimo że poprawiana przez Mieczysława Brahmę i Krzysztofa Żaboklickiego, wydaje się zbyt wyraźnie stylizowana na staropolszczyznę i przez to zbyt archaiczna. Wrażenie Zofii Anuszkiewicz było też moim udziałem, gdy próbowałam wraz ze studentami przebić się przez tekst oryginalny mając w odwodzie wersję Boyé. I w mojej głowie powstał pomysł nowego przekładu, co zaowocowało projektem badawczym, niestety nie doprowadzonym do finału z przyczyn losowych. Myśląc o przekładzie zadawałam sobie też pytanie, jak należy/można przetłumaczyć *Dekameron*,

¹ A. Berman (1984), *L'Epreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard

by nie uczynić go lekturą wyciskającą pot z czoła od nadmiernego wysiłku intelektualnego, i jednocześnie zachować smak tej prozy, która według Boyé jest jak „krzywa linia, która wiję się, kreci i gmatwa, zatracając się w końcu gdzieś na manowcach”.

Anuszkiewicz opowiada się za kompromisem: nie chce dążyć do zbytnej łatwości i „gładkości”, nie zamierza też przesadzać z wiernością, która utrudniłaby zrozumienie. Chce „zapisać to, co słyszy po polsku, kiedy czyta oryginał”. Jako świadoma literaturoznawczyni czuje się też zobowiązana – i słusznie – wyjaśnić kilka kluczowych pojęć istotnych dla kultury literackiej i obyczajowości włoskiego średniowiecza: *cortesia*, *onestà*, *dama*, *Amore*, *Fortuna*, *motto*, które we współczesnym języku włoskim nabrały innego znaczenia; wyjaśnia zasady przekładu nazw własnych (ogólnie przyjęte) oraz odnosi się do przypisów Anny Pomierny-Wąsińskiej, które pojawiają się z rzadka, ale zawsze w sytuacjach, gdy jakiś termin lub sytuacja może wydać się niejasna dla przeciętnego czytelnika, a jest istotna dla zrozumienia tekstu.

Chęć przybliżenia współczesnemu polskiemu czytelnikowi tych jakże odległych w czasie historii i uczynienia lektury przyjemną widoczna jest też w kształcie, jaki nadano książce. Kolejne części utworu: wstępy, poszczególne dni i historie wyróżnione są wyraźnie w sposób graficzny i przestrzenny. To, co jednak jest najcenniejsze, to próba przedstawienia tego świata poprzez unaocznienie, zobrazowanie nawiązujące do współczesnej kultury wizualnej. Na samym wstępie umieszczono objaśnienie podziału dnia obowiązującego w średniowieczu. Z kolei każdy dzień otwiera mapka terenów, na których toczy się akcja nowel, z zaznaczeniem konkretnych miejsc wymienianych w tekście. Ważnym elementem całości jest związane ale bardzo treściwe postowie, wprowadzające czytelnika w świat *Dekameronu*, autorstwa Piotra Salwy, wybitnego znawcy włoskiej prozy średniowiecznej.

Czas przejść do samego tłumaczenia. W jaki sposób tłumaczce udało się opowiedzieć po polsku Bokacjuszowskie historie? Lektura jest przyjemna. Podstawowy zabieg zastosowany przez tłumaczkę (określany przez Bermana jako racjonalizacja), to podzielenie cyceroniańskich okresów na krótkie zdania oraz zastosowanie naturalnego szyku. Zabieg konieczny, bo któż wytrzymałby obcowanie z tymi „zawitymi i ciągnącymi się w nieskończoność okresami [wpadającym] w sztuczną retorykę” (Boyé). A jednak czasami można by pozostawić jakiś zawijas tak bardzo swoisty dla tej prozy, jak choćby stwierdzenie z noweli I, 1. Spowiednik zwraca się do Ciappelletta: *Facesti bene a farne quello che ne facesti* (36), co zmienia się w zwyczaj: „dobrze postąpiłeś” (s. 42), a przecież bardziej dosłowne tłumaczenie mogłoby uwypuklić absurdalność sytuacji. Łatwość lektury wynika również z odejścia od sztucznej archaizacji cechującej wersję z 1930 roku. Tłumaczka posługuje się językiem eleganckim, nie stroni od sformułowań wyszukanych i rzadko używanych, ale zdecydowanie uwspółcześnia szatę językową. Czasem jednak zdarzają się jej wpadki. Do Wielkiego Postu pasuje bardziej słowo

„wstrzemięźliwość” niż „abstynencja” (s. 42), która obecnie kojarzy się jednoznacznie z powstrzymywaniem się od alkoholu. Ghismonda natomiast raczej nie „wydestylowała” – *stillò* (48, s. 295), lecz przyrządziła napój z trucizną, nie była też „nonszalancka” – *non curante* (31, s. 293) wobec ojca, lecz raczej obojętna. W noweli IV, 1 jest też parę niezgrabności: *spandere lacrime* to „ronić łzy” a nie łezki (45, s. 295). Może też lepiej byłoby, żeby Ghismonda przytuliła do piersi serce Guiscarda a nie tylko je umieściła (s. 296).

Recenzent przekładu zazwyczaj nie może się powstrzymać od tropienia błędów i nieścisłości, a zatem i ja pozwolę sobie na przykładzie dwóch nowel przytoczyć kilka omyłek. W noweli I, 1, *che scioperato si vedea e male agiato delle cose del mondo* (18), jest: „któremu przykrzyta się beczyność i nadmiar światowych rozrywek” (s. 37), powinno być: „który pozostawał bez zajęcia i bez pieniędzy”; *che il simigliante n'averrà* (25), jest: „iż ciężko by to było powtórzyć” (s. 38), powinno być: „wyjdzie na to samo”; (49) *egli sono state assai volte il di* (49), jest: „codziennie po wielokroć” (41), powinno być: „często zdarzały się dni”; *fu insieme col priore del luogo* (83), jest: „gdy był akurat z przeorem” (68), powinno być: „ustalił z przeorem klasztoru”.

Jedną z cech prozy *Dekameronu* jest realizm; wielu badaczy podkreślało niezwykłą dbałość Boccaccia o szczegóły opisywanych sytuacji, o logiczne ciągi przyczynowo-skutkowe w najbardziej nawet nieprawdopodobnych zdarzeniach. Wydaje się, że w ferworze tłumaczenia gubi czasem tłumaczka tę spójność szczegółów i zaburza prawdopodobieństwo sytuacji jakby nie do końca wyobrażając sobie scenę. W noweli IV,1 Ghismonda przesyła kochankowi list w trzcinie (*nella canna*), a nie w słomce. Nie wiadomo, dlaczego tłumaczka odchodzi od pierwotnego sformułowania i trzcinę zastępuje słomką. W szczegółowym opisie tajemnego wejścia do zamku mowa o schodach. Prowadzą one z jaskini do komnaty, a nie do jaskini (s. 290), gdzie Guiscardo wspinał się z użyciem liny. Z kolei Tancredi kładzie się spać *dietro il mangiare* czyli po jedzeniu (jak to zwykle jest w zwyczaju), a nie przed jedzeniem (17, s. 291). Logika zostaje też zaburzona w sposobie, w jaki Ghismonda oznajmia ojcu, że nie będzie prosić o łaskę: nie dlatego, że „ona sama jest przyczyną grzechu” (s. 294), lecz dlatego, że przyczyną tą jest ojciec (44), który nie kwapił się wydać ją ponownie za mąż.

I jeszcze kwestia wewnętrznej spójności i symetrii utworu, której przejawem są zwroty i sformułowania powtarzające się np. we fragmentach autotematycznych: wstępie, zakończeniu i wstępie do czwartego dnia, jak apostrofa do szlachetnych dam, czyli adresatek dzieła. Tłumaczka odczytuje zamiar autora, jednak jedna sprawa jej umyka. Pierwszy akapit zakończenia, w którym Autor będzie odpierał różnorakie zarzuty, jest nawiązaniem do wstępu z czwartego dnia i mówi o możliwych obiekcjach ze strony czytelników. W nawiązaniu tym nie chodzi jednak o to, czy obiekcje te są ważne czy mniej ważne, lecz o fakt, że żadnej z jego nowel nie udaje się uniknąć krytyki, którego źródłem jest zazdrość.

Te omyłki i niedociągnięcia być może będzie można poprawić przy następnej edycji, bo nie wątpię, że takie będą. Jak stwierdza Boccaccio, żaden mistrz *da Dio in fuori* (*Conclusione*, 17), czyli „oprócz Boga”, a nie „od Boga poczynając”, (s. 787), co pachnie herezją, nie jest doskonały w swych dziełach. Docenić natomiast należy ten ogromny trud, benedyktyński wysiłek, którego owocem jest nowy *Dekameron*, który bez wątpienia studenci przyjmą z entuzjazmem.

Trzeba też poświęcić dwa zdania przekładowi ballad autorstwa Piotra Szofa, który w postwui jasno wykłada swoją strategię. Zgodnie ze szkołą Stanisława Barańczaka uważa, że w dawnej poezji, często mocno konwencjonalnej, należy zwracać uwagę zwłaszcza na aspekty formalne: wersyfikację, strofikę, należące do kodu kulturowego epoki, a w tym szczególnym przypadku ballady, czyli pieśni do tańca, na rytm. Założenie to dokładnie realizuje w praktyce dając nam teksty melodyjne, proste, łatwe w odbiorze i ściśle trzymające się formy oryginału.

[Jadwiga Miszałska]