

Anna Jarmuszkiewicz

Katedra Literatury Polskiej, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

„Dobra reprodukcja obrazów”.  
*Dzieło Émile’a Zoli w przekładach*  
Aleksandry Callierowej  
i Hanny Szumańskiej-Grossowej

O autorze *Dzieła* i samym utworze napisano już wiele, dlatego w niniejszym artykule przedstawię tło historyczne powstania powieści w ograniczonym zakresie, niezbędnym do dalszego omówienia polskich przekładów utworu Émile’a Zoli.

Związki Zoli ze współczesnymi mu teoriami malarstwa oraz malarskim środowiskiem artystycznym są powszechnie znane i szczegółowo scharakteryzowane<sup>1</sup>. Pod koniec 1868 roku koncepcja opisanie „historii pewnej rodziny” była już w stadium zaawansowanych przygotowań. W tym czasie Zola angażował się w kampanię prasową w obronie Édouarda Maneta i tzw. grupy batignolskiej, czyli grupy malarzy impresjonistów. Ze środowiskiem malarskim łączyły Zolę bliższe relacje niż z towarzystwem literatów – tu warto wspomnieć o jego przyjaźni z Pauliem Cézanne’em, która trwała od czasów szkolnych spędzonych w Aix-en-Provence. Zola był także przyjacielem Claude’a Moneta i wspomnianego Édouarda Maneta,

1 Warto zapoznać się m.in. z wypowiedziami Émile’a Zoli na temat sztuki malarzkiej [zob. Zola 1982]. Związki Zoli z malarstwem opisał Dariusz Dziurzyński w artykule „Brzuch Paryża” *Emila Zoli i malarstwo martwej natury* [Dziurzyński 2001]. Wątek ten podjęła też Halina Suwała w monografii *Emil Zola* [zob. Suwała 1968].

bywałcem wystaw i salonów, autorem esejów o sztuce (np. *Słuszna walka: od Courbeta do impresjonistów*). Uczestniczył w spotkaniach impresjonistów, co bezpośrednio zainspirowało go do napisania *Mojego Salonu* (wyd. fr. 1866) – zbioru szkiców krytycznych dedykowanych Cézanne’owi. W tym utworze przedstawił zgodną z przekonaniem impresjonistów koncepcję rozumienia sztuki, stanowiącą swoisty punkt wyjścia do jego wizji naturalizmu, według której:

Wszelkie dzieło jest jak okno otwarte na naturę, we framudze okna znajduje się coś w rodzaju przeźroczystego ekranu, przez który widzimy przedmioty mniej lub bardziej zdeformowane, bardziej lub mniej zmienione w swoich liniach lub barwie. [...]. Naturę zawsze oglądamy w dziele sztuki poprzez człowieka, temperament, osobowość. [Zola; cyt. za: Suwała 1968: 61]

Niezmiennym imperatywem estetycznym pozostaje osobowość twórcy. Nie dziwi zatem, że jeden z tomów *Historii pewnej rodziny* jest poświęcony – w zamyśle – zarówno roli sztuki, jej wpływowi na życie codzienne artystów, jak i samemu środowisku twórców, którzy chcieli zrewolucjonizować sztukę [por. Kaczmarek 2009: 225–227]. Postać Klaudiusza Lantiera – genialnego malarza ograniczonego niemocą twórczą – ma stanowić „obraz artystycznej gorączki epoki, tego, co określa się mianem dekadencji, a co jest tylko wynikiem szalonej aktywności umysłów. Przejmująca fizjologia temperamentu artysty w naszej epoce”<sup>2</sup>. Jak pisze Anna Kaczmarek:

Pomysł ten z upływem czasu ulega jednak pewnej modyfikacji – na koncepcję dramatu fizjologicznego i wiernego studiów środowiska artystycznego nakłada się potrzeba Zoli, aby podsumować jego własną myśl estetyczną. Pisarz od początku lat 80. XIX wieku zdaje sobie coraz silniej sprawę, że drogi literatury (powieści) i malarstwa impresjonistycznego coraz bardziej się oddalają. [Kaczmarek 2009: 225]

2 Koncept powieści przedstawiony wydawcy przez Zolę [cyt. za: Suwała 1968: 290].

Impresjonizm coraz bardziej zbliża się do sztuki abstrakcyjnej, z kolei naturalizm Zoli ciąży ku realizmowi – w wydaniu głębszym, bardziej zaangażowanym społecznie, mającym ambicje poznawcze. Dlatego w *Dziele* Zola dąży przede wszystkim do uogólnień, przedstawiając nie tyle jednostkowe dzieje geniusza, ile raczej walkę artysty z własną niemocą, z wątpieniem twórczym.

Dla porządku należy przypomnieć, że *Dzieło*, stanowiące czterenasty tom cyklu *Rougon-Macquartowie*, opowiada o losach malarza Klaudiusza Lantiera i paryskim świecie sztuki czasów II Cesarstwa. Główny bohater pozostaje w relacji z postaciami innych części tego cyklu – Klaudiusz jest synem Gerwazyny Macquart, bohaterki *W matni*. Ten malarz awangardowy z kręgu impresjonistów dąży – w przeciwieństwie do wspieranych przez państwo i docenianych przez akademię artystów – do oddania prawdy: stworzenia realnego wizerunku człowieka i świata w swoich obrazach. Te poglądy stają się przyczyną ciągłych niepowodzeń Klaudiusza – w odbiorze społecznym – i, w końcu, utraty przez niego wewnętrznego poczucia sprawczości, mimo posiadania niewątpliwego talentu. Razem z przyjaciółmi – literatem Sandozem i architektem Dubuche’em – główny bohater powieści uczestniczy w spotkaniach twórców, którzy stawiają sobie za cel zmianę panujących reguł sztuki. Nieustannie, wciąż od nowa, pracuje również nad aktem postaci kobiecej, która ma być wcieleniem idealnego, wciąż nieuchwytnego, piękna.

Kontrapunktem dla postaci malarza jest pisarz Sandoz (alter ego Zoli?), który traktuje siebie z dystansem (pogardą?), gdyż wie, jak „falszywe i niekompletne” są jego książki. Sandoz po samobójczej śmierci Lantiera konstatuje, że „Wszyscy poprzestają na szkicach, na powierzchownych impresjach, nikt nie ma dość siły, by stać się oczekiwanym mistrzem” [Zola 1959: 317]. W przeciwieństwie do Klaudiusza powieściopisarz Sandoz – choć jest świadomy niedoskonałości swoich dzieł – wytrwale tworzy dalej, gdyż mimo wszystko wierzy, że misją sztuki jest wpływanie na społeczeństwo.

Klaudiusz targnął się na własne życie z powodu frustracji wywołanej nieprzychylnym odbiorem jego malarstwa przez krytyków, a także z poczucia osamotnienia – jego dawni przyjaciele zdradzają

bowiem młodzieńcze ideały i bez większych oporów przystosowują się do konformistycznego życia w społeczeństwie burżuazyjnym. Jedyne dla pisarza Sandoza dawno przyjęte zasady nadal są drogowskazem, dlatego konsekwentnie, choć nie bez obaw i wątpliwości, pracuje nad cyklem powieści naturalistycznych. Do samobójstwa Klaudiusza mogły przyczynić się także jego wewnętrzne rozterki, zwątpienie we własne możliwości twórcze oraz wynikające z biedy problemy rodzinne (śmierć syna Jacka). Lantier jest naznaczony piętnem romantyzmu artystycznego: uznaje malarstwo za najważniejszy wymiar życia, jedyne źródło spełnienia oraz obsesyjnie i aproksymatywnie dąży do realizacji ideału w swojej pracy, mając zarazem poczucie wiecznego niezadowolenia z jej efektów. Z kolei postać Sandoza, który również był podatny na wpływy światopoglądu romantycznego, a także wykazywał niezdolność do pełnej realizacji gatunku „nowoczesnej powieści”, jest bliska Zoli. Sandoz dostrzega bowiem, że nieumiejętność realizacji założonych celów i ideałów łączy się z trudami egzystencjalnymi i może wpływać na postępek społeczny. Ta wewnętrzna walka – mimo iż obarczona ogromnymi wyzwaniami i ograniczeniami – może stać się *spiritus movens* poprawy otaczającego świata. Pełną nadziei, pozytywną postawę powieściopisarza podsumowuje fraza: „Chodźmy pracować!”, którą Sandoz kieruje do przyjaciół po pogrzebie Klaudiusza.

W momencie publikacji *Dzieła* główne przesłanie powieści zostało odczytane niezgodnie z intencją jej autora: środowisko artystyczne odebrało *Dzieło* jako atak pisarza na impresjonizm, a Cézanne wręcz uznał książkę za osobistą obrazę i zerwał wieloletnią przyjaźń z pisarzem.

*Dzieło* szybko zostało przełożone na język polski – zaraz gdy francuski oryginał trafił do paryskich księgarń, a więc w 1886 roku. Jak podkreśla Janina Kulczycka-Saloni:

Król nakładów [*roi du tirage*] w ojczyźnie, Zola uzyskał tę pozycję także w wielu krajach Europy. Wszyscy prawie badacze zgodnie podkreślają, że były szef reklamy w wydawnictwie Hachette’a rozumiał doskonale mechanizmy nowoczesnego kolportażu książki i umiał wykorzystać tę wiedzę dla

zorganizowania własnego sukcesu. Astronomiczne liczby wyniknęłyby z podsumowania tych ilości egzemplarzy, które jako przykłady podali badacze sukcesu Zoli. [Kulczycka-Saloni 1986: 89–90]

Status „gwiazdy literackiej”, jakim cieszył się Zola, sprawiał, że na bieżąco wydawano właściwie wszystkie jego utwory w licznych wersjach językowych. Podążając za tym trendem, Wydawnictwo „Przeglądu Tygodniowego” z Warszawy opublikowało tłumaczenie *Dzieła pióra Aleksandry Callierowej* (1854–1923). Warto wspomnieć, że wydała ona kilkanaście przekładów powieści autorów francuskich i węgierskich, przeważnie o tematyce historycznej i miłosnej, kilkakrotnie wznawianą adaptację *Przygód Guliwera* dla młodzieży oraz książkę *Higiena piękności. Praktyczny poradnik dla prawdziwie eleganckich kobiet*; tłumaczyła też powieści dla kobiet oraz dzieła Henry’ego Jamesa, Gabriele’a D’Annunzia, najprawdopodobniej na podstawie francuskich przekładów.

Współcześnie tłumaczenia Callierowej nie są szczególnie cenione<sup>3</sup>, jednak jej dorobek – jak można przypuszczać – odpowiada standardom wielu literackich przekładów XIX-wiecznych. W tym okresie bowiem poziom jakości i artyzmu tłumaczeń nie był zbyt wysoki, a praca tłumacza należała raczej do zajęć nisko płatnych. Stąd duża liczba przekładów powstawała szybko i bez kunsztu; normą były „spolszczone” adaptacje, czyli dostosowane do polskich realiów przeróbki zagranicznych powieści, w których nierzadko pomijano poszczególnych bohaterów i fragmenty fabuły, zastępując je elementami nieobecnymi w oryginale. Dodatkowo przekład tekstów z innych języków niż język francuski Callierowa wykonywała na podstawie wersji już przełożonej, a więc nie bazowała na tekście źródłowym (był to przekład z przekładu),

3 Warto przytoczyć opinię Janiny Szymanowskiej na ten temat: „Callier odczytała utwór D’Annunzia (a właściwie jego francuską wersję) jako jedną z wielu powieści o nieszczęśliwej miłości i tak też go przetłumaczyła, opuszczając pewne fragmenty, które najwyraźniej uznała za nieistotne lub nudne. Do najbardziej znamienych pominięć należy wykreślenie ponad ośmiu stron tekstu zamykających trzeci rozdział [...]” [Szymanowska 2010: 68–84].

co ograniczało prawdopodobieństwo wierności intencji twórcy oryginalnego utworu.

Pomimo wymienionych wyżej czynników trzeba przyznać, że przekład powieści Zoli w interpretacji Callierowej pozostał w znacznej części wierny intencji twórcy i oddaje żywy styl francuskiego pisarza. Zawiera jednak liczne archaizmy oraz kalki z języka francuskiego (wątek ten zostanie rozwinięty w dalszej części artykułu).

Należy również pamiętać, że moment historyczny, w którym powstaje przekład, ma istotne znaczenie – dla Callierowej Zola był bowiem pisarzem współczesnym, a to wpływało na jej motywację interpretacyjną. Jak pisze Kulczycka-Saloni, „Zola stał się jedynie katalizatorem dla procesów, które były już w toku i tylko szukały pełnego artystycznego wyrazu” [Kulczycka-Saloni 2000: 303].

Autorką drugiego polskiego tłumaczenia *Dzieła Zoli* jest Hanna Szumańska-Grossowa (1919–1973). Przekład jej autorstwa ukazał się w 1959 roku w ramach ujednocionej graficznie serii o losach Rougon-Macquartów, która była wydawana od lat końca lat 50. XX wieku nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego (a wcześniej, już od lat 40. XX wieku, nakładem wydawnictwa Książka i Wiedza). Tomy z tej serii były przekładane przez wielu tłumaczy i publikowane w dowolnej kolejności, niezachowującej porządku chronologicznego.

Szumańska-Grossowa przystępowała do prac translatorskich nad *Dziełem* już jako doświadczona tłumaczka Zoli. W 1950 roku nakładem wydawnictwa Książka i Wiedza ukazał się *Podbój miasta Plassans* w jej przekładzie, a w 1959 roku, równoległe z *Dziełem*, PIW opublikował *Rzym* z trylogii *Trzy miasta* (którego przekład wykonała wraz z Ireną Wieczorkiewicz). Warto odnotować dodatkowo, że Szumańska-Grossowa przełożyła również biograficzną powieść Armanda Lanoux pt. *Dzień dobry mistrzu* [Lanoux 1957], poświęconą twórczości i życiu Zoli. Wyraźnie zauważalne jest więc zainteresowanie tłumaczki tym francuskim autorem.

W latach 50. XX wieku Zola był już uznawany za klasyka, a jego utwory stały się częścią kanonu literackiego. W tym czasie w Polsce Ludowej francuski pisarz był akceptowany przez władzę, choć

nie cieszył się takim poparciem w okresie II Rzeczypospolitej<sup>4</sup>. Ironiczny los wpływał na popularność Zoli: najpierw, za życia i wkrótce po śmierci, pisarz był „pożądany” przez czytelników (miał status gwiazdy literackiej), lecz – ze względu na negowanie przez niego wartości wyznawanych przez burżuazyjne społeczeństwo – zakazywany przez władzę; później ze względu na zmianę ustroju sytuacja się odwróciła: twórcy naturalizmu, którzy z odwagą pisali o warunkach, w jakich egzystuje człowiek pracy fizycznej, człowiek z miejskich nizin społecznych, zaczęli być doceniani przez rządzących, a dorobek literacki Zoli wpływał na kształtowanie się ideologii politycznej.

Utwory Zoli w wydaniu Książki i Wiedzy oraz PIW zostały przygotowane jako wydania popularyzatorskie, przeznaczone dla szerokiego grona czytelników. Podkreślał to krytyk literacki Eustachy Czekalski w recenzji serii przekładów cyklu o Rougon-Macquartach opublikowanej w 1959 roku (tekst został zatytułowany *Dzieła Zoli dla masowego odbiorcy*):

Państwowy Instytut Wydawniczy wziął na siebie obowiązek spopularyzowania cyklu powieściowego znakomitego beletrysty francuskiego Emila Zoli pt. *Rougon-Macquartowie*. [...]. Społeczeństwo polskie z dziełami Emila Zoli zapoznawało się niemal równocześnie z Francją. Budził on gorące uczucia. Tłumaczono więc wszystko, co ukazywało się w Paryżu. [Czekalski 1959: 6]

Jednocześnie krytyk przypomniał, że „powieści te do dziś są pełne grozy i budzą głębokie refleksje natury społecznej” [Czekalski 1959: 6], a Zola był potępiany politycznie już za życia: „Niech nikt nie przypuszcza, że władze burżuazyjne pozwoliły mu głosić prawdę o ludziach i wydarzeniach epoki. Zola musiał uciec z Francji przed wyrokiem Dreyfusowskim” [Czekalski 1959: 6].

4 Tę różnicę obrazuje m.in. fakt, że w Warszawie po II wojnie światowej Zola patronował jednej z ulic w nowo wybudowanej Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (tzw. MDM), podczas gdy w Warszawie przedwojennej autor *W matni* w ogóle nie patronował przestrzeni miejskiej.

Oba polskie przekłady *Dzieła Zoli* powstały w odmiennych okolicznościach, a ich autorki legitymowały się zróżnicowanym doświadczeniem translatorskim. Przyjrzyjmy się teraz zestawionym fragmentom obu wersji Zołowskiego utworu. Pochodzą one z rozdziału 8 powieści. Najpierw krótkie przypomnienie fabuły: Klaudiusz wraca do Paryża, by rozpocząć tam nowe życie. W tym celu przygotowuje i mebluje pracownię malarską (tabela 1), a następnie rozpoczyna obserwację Cité, która stanie się głównym tematem planowanego obrazu, będącego – w zamierzeniu – największym osiągnięciem artystycznym Lantiera (tabela 2).

Według cytowanego wyżej Czekalskiego „Zołowski styl był zawieszony, bardzo mięsisty, namacalny” [Czekalski 1959: 6]; wydaje się, że w obu przekładach zachowuje on przynajmniej część swoich walorów.

W przekładzie Callierowej wyraźnie wybrzmiewają wspomniane wcześniej kalki z języka francuskiego (np. „Brak mu było próżności zbytowej instalacji, która wiele może w praktycznej stronie jego sztuki” [Zola 1886]) oraz – dominujące w odbiorze współczesnym – archaizmy (leksykalne, składniowe). Callierowa ma również tendencję do cenzurowania języka Zoli, zapewne ze względów obyczajowych. Taki przykład pojawia się w jednej z pierwszych scen powieści, gdy Klaudiusz spotyka nieznaną mu wówczas Krystynę późną porą na ulicy i w myślach nazywa ją „gęsią, która na ulicy czeka na mężczyznę” („quelque gueuse flanquée à la rue et qui cherche un homme” [Zola 2022; przeł. – A.J.]); w przekładzie Callierowej w tym miejscu pojawia się, raczej nieczytelna współcześnie, „łotrzyca” (a więc ‘osoba popełniająca czyny haniebne’), natomiast Szumańska-Grossowa z mocą używa słowa „dziwka”.

Te elementy warsztatu przekładowego Callierowej znacznie utrudniają dzisiejszy odbiór tekstu Zoli i modyfikują jego znaczenie, a chwilami wręcz – zaciemniają je. Jednocześnie Callierowa całkiem trafnie oddaje bogactwo poetyckiej wyobraźni francuskiego pisarza, co jest widoczne przede wszystkim podczas lektury fragmentu zawartego w tabeli 2.

Z kolei Szumańska-Grossowa, która najprawdopodobniej nie zapoznawała się z przekładem Callierowej (nie ma na to dowodów), w tłumaczeniu podkreśliła poetyckość prozy Zoli,



Tabela 1. Zestawienie oryginału i przekładów Dzieła Émile'a Zoli – fragment 1

Oryginal*	Przekład Aleksandry Callierowej**	Przekład Hanny Szumańskiej- -Grossowej***
Bientôt, Claude ne vécut plus que pour son tableau. Il avait meublé le grand atelier sommairement : des chaises, son ancien divan du quai de Bourbon, une table de sapin, payée cent sous chez une fripière. La vanité d'une installation luxueuse lui manquait, dans la pratique de son art. Sa seule dépense fut une échelle roulante, à plate-forme et à marchepied mobile. Ensuite, il s'occupa de sa toile, qu'il voulait longue de huit mètres, haute de cinq ; et il s'entêta à la préparer lui-même, commanda le châssis, acheta la toile sans couture, que deux camarades et lui eurent toutes les peines du monde à tendre avec des tenailles ; puis, il se contenta de la couvrir au couteau d'une couche de cèruse, refusant de la coller, pour qu'elle restât absorbante, ce qui, disait-il, rendait la peinture claire et solide. Il ne fallait pas songer à un chevalier, on n'aurait pu y manoeuvrer une	Niebawem Klaudyusz żył już tylko dla swego obrazu wyłącznie. Umeblował wielką pracownię na prędcie bez wielkiego zachodu: krzesła, dawna otomana z quai Bourbon jeszcze, stół z białego drzewa zakupiony u jakiejś handlarzki używanych mebli. Brak mu było próżności zbytkowej instalacji, która wiele może w praktycznej stronie jego sztuki. Całym wydatkiem jego była drabinka rozciągana o platformie i stopniach ruchomych. Następnie zajął się płótnem, które chciał mieć długim na ośm metrów, wysokim na pięć i obstawał przytem, by je sam przygotować, zamówił bleitram; kupił płótna bez szwu, które dwóch jego kolegów z największym trudem w świecie naciągnęło obcęgami; potem poprzestął na pokryciu go za pomocą noża pokładem węglańu ołowiu, nie pociągając go klejem od razu, ażeby pozostało nasiąkliwe, co jak	Klaudyusz żył już tylko i wyłącznie swym obrazem. Dużą pracownię w szopie umeblował byle jak: krzesła, stara otomana z quai Bourbon, sosnowy stół kupiony za sto su u handlarza starzyzną. Nie musiał tworzyć wśród zbytku, nie miał pod tym względem żadnej próżności. Jedynym sprawunkiem, na jaki sobie pozwolił, była składana drabina na kółkach, z platformą na górze. Następnie zabrał się do obrazu; obmyślił sobie, że będzie miał osiem metrów długości i pięć metrów szerokości; uparł się, żeby samemu wszystko przygotować, zamówił bleitram, kupił płótno z jednej sztuki, które w pocie czoła razem z dwoma kolegami naciągali szczypcami na bleitram; następnie zagruntował je, kładąc szpachlą warstwę ołowianej bieli, bez kleju, żeby farba mogła wsiąkać; uważał, że w ten sposób malowidło staje się trwałe i jasne. Nie było co marzyć

<b>Oryginal</b>	<b>Przekład Aleksandry Callierowej</b>	<b>Przekład Hanny Szumańskiej-Grossowej</b>
telle pièce. Aussi imagina-t-il un systcme de madriers et de cordes, qui la tenait contre le mur, un peu penchée, sous un jour frisant.	utrzymywał, uczyni malowidło jasnym i trwałem. Niepodobna było myśleć o stalugach, nie sposób by bowiem było poruszyć gmach taki.	o sztalugach, nie można by na nich ustawić tak wielkiego obrazu.

\* Źródło cytatu: Zola 2022: 485–486.

\*\* Źródło cytatu: Zola 1886: 398.

\*\*\* Źródło cytatu: Zola 1959: 220–221.

Tabela 2. Zestawienie oryginału i przekładów *Dzieła Émile'a Zoli* – fragment 2

<b>Oryginal*</b>	<b>Przekład Aleksandry Callierowej**</b>	<b>Przekład Hanny Szumańskiej-Grossowej***</b>
À toutes les heures, par tous les temps, la Cité se leva devant lui, entre les deux tronées du fleuve. Sous une tombée de neige tardive, il la vit fourrée d'hermine, au-dessus de l'eau couleur de boue, se détachant sur un ciel d'ardoise claire. Il la vit, aux premiers	O każdej porze, we wszelaką pogodę stawać musiała przed nim Cité między dwu zatłomami rzeki. Pod pokryciem spóźnionego śniegu widział ją w gronostajowym futrze ponad wodą koloru błota, odcinającą się od nieba barwy jasnego lupku. Widział ją w pierwsze	O każdej porze i przy każdej okazji stawała przed nim Cité między dwoma odnóżami rzeki. Widział ją pod spóźnionym śniegiem otuloną w płaszcz z gronostajów nad wodą koloru błota, na tle bladoszarego nieba. Widział ją w pierwszym wiosennym słońcu, jak

soleils, s’essuyer de l’hiver, retrouver une enfance, avec les pousses vertes des grands arbres du terre-plein. Il la vit, un jour de fin brouillard, se reculer, s’évaporer, légère et tremblante comme un palais des songes. Puis, ce furent des pluies battantes qui la submergeaient, la cachaient derrière l’immense rideau tiré du ciel à la terre ; des orages, dont les éclairs la montraient fauve, d’une lumière louche de coupegorge, à demi détruite par l’écroulement des grands nuages de cuivre ; des vents qui la balayaient d’une tempête, aiguisant les angles, la découpant sèchement, nue et flagellée, dans le bleu pâli de l’air. D’autres fois encore, quand le soleil se brisait en poussière parmi les vapeurs de la Seine, elle baignait au fond de cette clarté diffuse, sans une ombre, également éclairée partout, d’une délicatesse charmante de bijou taillé en plein or fin.

wiosny słońca, ocierającą się ze śladów zimy, powracającą do dziecięctwa wśród wypuszczających zielone listeczki wielkich drzew płaszczyny, widział ją pewnego dnia w mgłę delikatnej, gdzieś niby w oddaleniu, rozplywającą się w oparach, lekką i drżąca niby jakieś snów miasto. Potem znów zalewały ją ulewne deszcze, ukrywały poza franką, idącą z nieba do ziemi; burze, których błyskawice ukazywały mu ją płową w świetle zamdlonem, w półmroku, zgniecioną wielkimi miedzianymi chmurami; wiatry, które zamiatały po niej burzę zaostrzały jej kontury, odcinając ją wyraziście, naga i biczowaną w pobladym błękitnie nieba. Innym znów razem, kiedy słońce lamalo się w pyłki wśród oparów, unosząc się z Sekwany, kąpała się w głębi tej rozprzeczłej jasności, bez najmniejszego cienia, jednak oświetlona wszędzie, wytworna, niby klejnot wprawiony w najczystsze złoto.

ściera z siebie ziemię i odnajduje dzieciństwo w zielonych pędach wielkich drzew na wale. Widział ją pewnego dnia w lekkiej mgłę, jak oddala się i rozprzeczła, lekka i drżąca, niby owe palace ze snów. Później nadeszły ulewne deszcze i zalewały ją, ukrywały za ogromną zasloną zwisającą z nieba do ziemi; nadeszły burze i ich błyskawice ukazywały ją w rudym świetle jaskini zbójckiej, na pół zburzoną przez wielkie chmury barwy miedzi, które na nią runęły; nadeszły wichry i przelatowały po niej, smagając jej nagi kształt o ostrych, wyraźnych krawędziach, który odcinał się twardo od bladego błękitu powietrza. Kiedy indziej znów, kiedy słoneczne światło rozpryskiwało się w kurz w nadsekwanskich oparach, zanurzała się w tym rozsianym blasku, bez cienia, wszędzie jednak oświetlona, i miała subtelny urok klejnotu różniętego w najprzedniejszym złocie.

\* Źródło cytatu: Zola 2022: 486–487.

\*\* Źródło cytatu: Zola 1886: 399–400.

\*\*\* Źródło cytatu: Zola 1959: 221.

jednocześnie zachowując jej prostotę, a miejscami – tam, gdzie to niezbędne – wiernie oddając dosadność i plastyczność języka potocznego. Współczesny język i klarowna dykcja tego przekładu łączą się z jego edukacyjną rolą, sprzyjając docieraniu utworów Zoli do masowego, przeciętnego odbiorcy literatury.

Nie należy zapominać, że przekład *Dzieła Szumańskiej-Grossowej* powstał po ukazaniu się drukiem Biblioteki Francuskiej Tadeusza Boya-Żeleńskiego – serii wydawniczej, która dzięki kongenialnemu tłumaczowi odcisnęła wyraźne piętno na definiowaniu, czym jest dobry przekład literatury francuskiej na język polski.

Przekład Szumańskiej-Grossowej doczekał się recenzji autorstwa Juliana Rogozińskiego opublikowanej w „Przeglądzie Kulturalnym” pt. *Antypowieść Wuja Zoli* [Rogoziński 1960]. Opinia Rogozińskiego na temat omawianego utworu Zoli była – jak można wnioskować na podstawie lektury pierwszych wersów tego tekstu – szczególnie surowa. Określenie „wuj Zola” akcentuje skomplikowany (protekcjonalny? pełen podziwu dla poprzednika? ironiczny?) stosunek tłumacza literatury francuskiej do autora *Dzieła*:

Intryga tych *Straconych złudzeń* z okresu Napoleona III nie wytrzymała próby czasu. I nie tylko w *Dziele*, bo w całym chyba cyklu Rougon-Macquartów. Balzac nadal wciąga, chwilami porywa, wuj Zola nudzi, nudzi, nudzi.

Przejmujemy się losami malarzy i poetów z *Komedii Ludzkiej*: samobójstwo Lucjana de Rubempré – to jednak wstrząs; u Zoli malarz, Klaudiusz Lantier też się powiesił – nareszcie spokój, myślimy sobie, o jednego niedomytego historyka mniej, idziemy jeszcze na pogrzeb, z uznaniem czytamy opis cmentarza i z ulgą zamykamy książkę. [Rogoziński 1960: 47]

Jednak w ocenie tłumacza Prousta nie wszystko jest stracone – ostatecznie Zola potrafi obronić w oczach Rogozińskiego swój literacki status wybitnego powieściopisarza:

A jednak coś w tym wuju Zoli jest. Czytywał go przez całe życie koneser tak wytrawny jak Gide i notuje w dzienniku

swoje wrażenia z tej lektury, zachwalał ją na ogół. Wymienia co prawda te powieści wuja Zoli, które i nam się dziś jeszcze podobają, nie wspominając o *Dziele*, jednej z najsłabszych. Jednej z najsłabszych, lecz wydaje mi się, najbardziej pouczających, jako w pewnym sensie zapowiedź dalszych losów prozy – prozy w jej obecnym kształcie, prozy zwanej przez jednych „awan-gardową”, przez drugich – antypowieścią. Termin zresztą bałamutny i nieuzasadniony.

Nieudana powieść bywa niekiedy z pewnych względów bardziej interesująca od udanej. Tak jest właśnie z omawianym tu *Dziełem*. Nie należę do kulturalnych czytelników: opisy opuszczam jak najchętniej, stronicę zadrukowaną rzadko, pełne dialogów budzą we mnie sympatię i ufność do autora, zaglądam zawsze na koniec książki. Ten akurat sposób czytania – nic na to nie poradzę – sprawia mi przyjemność i chroni przed zaśnieciem nad książkami; z drugiej zaś strony, kiedy już dowiem się co i jak i kto z kim, czyli kiedy się uspokoję, mogę przystąpić do lektury systematycznej i owocnej.

Czytając więc tak swoim zwyczajem, po bałaganiarsku, *Dzieło*, dość szybko przestałem wyławiać nader mizerną intrygę, natomiast uwaga moja skupiła się na opisach, dzięki ich dość osobliwej, jak na tamte czasy, lecz i charakterystycznej dla wuja Zoli specyfice. [Rogoziński 1960: 47]

Zdaniem krytyka tłumacz podejmujący się pracy nad przekładem Zoli musi być świadomy atutów tej prozy, a są nimi przyciągające uwagę, bogate w obrazy, opisy. Rogoziński w kolejnej części artykułu podkreśla zasługi Szumańskiej-Grossowej dla wiernego (jak reprodukcja) oddania stylu Zoli:

Literatura dwudziestolecia powiedziała tyle na temat ludzkiego wnętrza, że siłą rzeczy zainteresowania pisarzy zwróciły się ku światu zewnętrznemu, z drugiej zaś strony, po Prouście, większość powieści psychologicznych irytuje nas – nie zawsze skądinąd słusznie – swoim prymitywizmem. I tu przyczyna tego, co nazwałbym triumfem wuja Zoli: czytamy go jeszcze dzięki zdumiewająco bogatym i nowoczesnym opisom. Tło

wysunęło się na plan pierwszy, podobnie zresztą jak u Balzaka. W *Dziele* dotyczy to momentów, kiedy wuj Zola maluje Paryż, tworząc obrazy werbalne; kiedy natomiast opisuje malunki swojego bohatera, gust zawodzi go rozpaczliwie.

Bardzo dobrą reprodukcję tych obrazów wykonała tłumaczka, Hanna Szumańska-Grossowa. [Rogosiński 1960: 47]

Jak można przypuszczać, według Rogosińskiego dobry tłumacz to taki, który przenosi tekst źródłowy do innego języka, do świata innego odbiorcy w sposób tak wierny, jak fotograf, a więc, zgodnie z regułami poetyki dokumentu, reprodukuje otaczającą go rzeczywistość. Autor *Nany* pisał, że „silny zarzut, który się nam – pisarzom-naturalistom – czyni, to chęć pozostania tylko i wyłącznie fotografią” – czyli w domyśle: obrazem obiektywnym, pozbawionym interpretacji autorskiej. Zarzut ten dziś łatwo można uznać za bezpodstawny, gdyż – jak wiadomo – sam dobór kadru, skupienie się jedynie na danym, tym, a nie innym wycinku rzeczywistości, stanowi gest interpretacyjny. Tak samo w przekładzie literackim, który jako całość zachowuje właściwości tekstu oryginalnego, a jednocześnie w każdym zdaniu przesycony jest stylem tłumacza, którego charakterystycznymi elementami są wybory językowe, użyte idiomy, wrażliwość itd.

Taki też, wierny, lecz zindywidualizowany przez osobowość tłumaczki, jest przekład *Dzieła* Zoli wydany w serii PIW: rozjaśniający mroki stylistyczne, przybliżający twórczość Zoli polskiemu odbiorcy, a jednocześnie uwodzący pełnym życia, barwnym i dynamicznym językiem.

• • •

Tłumaczenia Aleksandy Callierowej i Hanny Szumańskiej-Grossowej powstały w zupełnie odmiennych momentach historycznych, co znacząco wpłynęło zarówno na poetykę języka tych wydań, jak i na ich późniejszą recepcję. Przekład Callierowej – współczesny autorowi oryginału – powstało szybko, przede wszystkim by przybliżyć czytelnikom dzieło cieszącą się wówczas dużą popularnością Zoli. Z kolei przekład Szumańskiej-Grossowej – opublikowany

w PRL – był tworzony z myślą o masowym czytelniku i miał podkreślać przynależność dzieł Zoli do kanonu literatury europejskiej.

### Bibliografia

- Czekalski Eustachy (1959), *Dzieła Zoli dla masowego odbiorcy*, „Głos Pracy”, nr 191, s. 6.
- Dziurzyński Dariusz (2001), „Brzuch Paryża” Emila Zoli i malarstwo martwej natury, „Przegląd Humanistyczny”, nr 1, s. 19–31.
- Kaczmarek Anna (2009), *Pióro, pędzel i klisza: tekst a obraz w powieściach E. Zoli*, w: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. Halina Kubicka, Olga Taranek, Sutoris, Wrocław, s. 223–233.
- Kulczycka-Saloni Janina (1986), *Naturalizm jako zjawisko ponadnarodowe*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2, s. 87–99.
- Kulczycka-Saloni Janina (2000), *Na polskich i europejskich szlakach literackich. Z pism rozproszonych 1985–1998*, wstęp, wybór i red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Lanoux Armand (1957), *Dzień dobry mistrzu*, przeł. Hanna Szumańska-Grossowa, wiersze przeł. Jerzy Zagórski, PIW, Warszawa.
- Rogoziński Julian (1960), *Antypowieść Wujka Zoli*, „Przegląd Kulturalny”, nr 3, s. 47.
- Suwała Halina (1968), *Emil Zola*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Szymanowska Joanna (2010), *Refleksje na marginesie polskich przekładów „Trionfo della morte” Gabrieli D’Annunzia*, „Italica Wratislaviensia”, nr 1, s. 68–84, <https://doi.org/10.15804/IW.2010.01.04>.
- Zola Emil (1886), *Dzieło*, przeł. Aleksandra Callier, Wydawnictwo „Przeglądu Tygodniowego”, Warszawa.
- Zola Emil (1959), *Dzieło*, przeł. Hanna Szumańska-Grossowa, PIW, Warszawa.
- Zola Emile (1982), *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów*. *Antologia pism o sztuce*, wybór i wstęp Gaëtan Picon, oprac. Jean-Paul Bouillon, przeł. i posł. Hanna Morawska, PIW, Warszawa.
- Zola Émile (2022), *L’oeuvre*, La Bibliothèque électronique du Québec, Québec, <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-14.pdf> [dostęp: 3 października 2022].

Anna Jarmuszkiewicz

**“A Fine Reproduction of Images”. Émile Zola’s *L’Œuvre* in Translations by Aleksandra Callierowa and Hanna Szumańska-Grossowa**

The article describes a series of Polish translations of Émile Zola’s 1886 novel *L’Œuvre*. The translations made by Aleksandra Callierowa (1886) and by Hanna Szumańska-Grossowa (1959) were created at completely different points in history, which significantly affects both the poetics of the translations and their reception. Callierowa’s translation was contemporary to the original, it conveyed the need to quickly keep up with the fashion prevailing in literature. Szumańska-Grossowa’s work, in turn, accentuates the fact that Zola already belonged to the canon of European literature and that he deserved – in accordance with the ideological assumptions of the then communist authorities – to be read by a mass reader.

**Keywords:** translation; Émile Zola; *L’œuvre*.

**Anna Jarmuszkiewicz** – doktor, literaturoznawczyni, edytorka, autorka książek *Tropy Prousta. Problemy recepcji literackiej w literaturze polskiej po 1945 roku* (2019), *Odkrywanie niedostępnego. Utwory osierocone w dorobku studentów pochodzenia żydowskiego z Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego* (z Anną Smywińską-Pohl; 2018) oraz kilkudziesięciu artykułów naukowych publikowanych m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich” i „Bulletin Marcel Proust”.

ORCID: 0000-0001-8810-6456