

Norwid w tłumaczeniach Jerzego Pietrkiewicza

Agata Brajerska-Mazur

AGATA BRAJERSKA-MAZUR

NORWID W TŁUMACZENIACH JERZEGO PIETRKIEWICZA

Jerzy Pietrkiewicz to niewątpliwie zasłużony propagator kultury polskiej w krajach anglojęzycznych¹. Profesor literatury polskiej w londyńskiej School of Slavonic and East European Studies; piszący po polsku i po angielsku historyk literatury i eseista; autor antologii *Polish Prose and Verse* (London 1956), współautor antologii *Five Centuries of Polish Poetry*², tłumacz poezji Karola Wojtyły na język angielski³. Sporo wysiłku Pietrkiewicz poświęcił także przedstawieniu twórczości Norwida zachodniemu odbiorcy. Świadczą o tym jego artykuły drukowane w „The Slavonic and East European Review”⁴ oraz tłumaczenia tekstów poety publikowane kolejno w „Botteghe Oscure”, *Five Centuries of Polish Poetry* i w tomie przekładów zatytułowanym *Poems – Letters – Drawings*.

O ile w „Botteghe Oscure” i *Five Centuries of Polish Poetry* Pietrkiewicz zamieścił niewiele tłumaczeń Norwidowych utworów⁵, o tyle jego ostatnia książka jest w całości poświęcona przekładom tekstów tylko i wyłącznie tego poety. W po-

¹ W niniejszym artykule pomijam działalność Pietrkiewicza (w publikacjach angielskojęzycznych – Peterkiewicza) jako prozaika, poety, dramaturga i propagatora kultury angielskiej w Polsce.

² J. Peterkiewicz, B. Singer, *Five Centuries of Polish Poetry*. London 1960 (wyd. 2: London 1970, wyd. 3: Westport, Conn., 1979). Do tej edycji odsyłam skrót FC. Zastosowałam też inne skróty lokalizacyjne: BO = C. Norwid, *Letters*. Transl. J. Peterkiewicz. „Botteghe Oscure” XXII (1958). – PLD = C. Norwid, *Poems – Letters – Drawings*. Ed., transl. J. Peterkiewicz. Manchester 2000. – PWsz = C. Norwid, *Pisma wszystkie*. Oprac. J. W. Gomułki. T. 1–11. Warszawa 1971–1976. – WP = C. Norwid, *Wszystkie pisma do dziś w całości lub fragmentach odzyskane*. Oprac. Z. Przesmycki. T. 8. Warszawa 1937. Liczby po skrótach oznaczają stronicę, ale w wypadku edycji Gomułki pierwsza liczba wskazuje tom, a następne – stronicę, ponadto zaś, w odniesieniu do listów, w nawiasach występują jeszcze ich numery.

³ K. Wojtyła: *Easter Vigil and other Poems*. Transl. J. Peterkiewicz. London 1979; *Collected Poems*. Transl. J. Peterkiewicz. London 1982.

⁴ J. Peterkiewicz, *Introducing Norwid*. „The Slavonic and East European Review” XXVII (1948–1949).

⁵ W BO 10 listów: do J. B. Zaleskiego (z 11 VI 1852), do M. Dziekońskiej (z 9 VIII 1852), do M. Trębickiej (Nowy Jork, po 10 IV 1853), do M. Sokołowskiego (z 24 I 1865), do B. Zaleskiego (z listopada 1867), do L. Nabelaka (z 1868 r.), do M. Kleczkowskiego (z 15 VII 1854), do K. Górskiej (z 19 V 1862), do W. Bentkowskiego (z listopada 1867), do J. B. Zaleskiego (z datą 5 X 1882 – w rzeczywistości list pochodzi z 5 XII 1882). W FC: *Conversation Piece, Those who Love, But just to See* (trzy fragmenty z pierwszej części *Promethidiona*, w. 1–36, 218–229, 286–296); *Fate (Fatum)*; *The Metropolis (Stolica)*; *Recipe for a Warsaw Novel (Przepis na powieść warszawską)*; *Sequence from a Poem (A Dorio ad Phrygium, w. 253–301)*.

równaniu z wszystkimi dotychczasowymi⁶, stanowi ona dość pokaźną pozycję wydawniczą zawierającą tłumaczenia utworów Norwida na język angielski. W książce tej znajdują się również przedruki przekładów z wcześniejszych publikacji Pietrkiewicza – ale czytelnik nie został o tym powiadomiony. Nie wie on także, kto jest właściwie autorem danego tłumaczenia wiersza Norwida, ponieważ myląca jest informacja podana na okładce książki: „*poems in collaboration with Christine Brook-Rose and Burns Singer*”. Nie wiadomo właściwie, czy wszystkie przekłady poezji Norwida zawarte w edycji *Poems – Letters – Drawings* powstały dzięki współpracy trojga tłumaczy, czy też niektóre wiersze były przekładane przez spółkę autorską Pietrkiewicz–Singer, inne zaś przez spółkę: Pietrkiewicz–Brook-Rose. Dopiero sięgnięcie po wcześniejsze publikacje tłumaczeń utworów Norwida pióra Pietrkiewicza odrobinę rozjaśnia te wątpliwości. Wiadomo, iż przekłady Norwidowych wierszy opublikowane w *Five Centuries of Polish Poetry* powstały we współpracy z Singerem. Wstęp, nota tłumacza, a także przypisy informują czytelnika tej antologii m.in. o nieczęstej metodzie przekładu wybranej przez Pietrkiewicza i Singera, która polegała na ich ściślejszej współpracy. Singer był twórcą ostatecznych wersji tłumaczeń, odpowiedzialnym za ich brzmienie, poprawność językową i metryczną w języku angielskim.

Niestety, sięgnięcie po przekłady tekstów Norwida opublikowane w „*Botteghe Oscure*” raczej zaciemnia kwestię ich autorstwa. Otóż w kwartalniku tym zamieszczono 10 Norwidowych listów w tłumaczeniu Pietrkiewicza⁷ oraz 12 wierszy, które przełożyła Brook-Rose⁸. Tymczasem Pietrkiewicz zawarł tłumaczenia wszystkich tekstów Norwida z „*Botteghe Oscure*” w książce *Poems – Letters – Drawings*, podpisując się niejako pod pracą swojej byłej żony. Być może, rzeczywiście tłumaczenia 12 Norwidowych wierszy powstały dzięki współpracy małżonków, ale wtedy mylące byłyby z kolei informacje nie tylko z „*Botteghe Oscure*”, ale także z tomu 27 „*The Slavonic and East European Review*”, w którym Brook-Rose opublikowała przekłady trzech spośród nich także pod własnym nazwiskiem⁹.

Oprócz wyżej wspomnianych tłumaczeń Pietrkiewicz w swojej najnowszej książce zamieścił przekłady 30 innych wierszy Norwida. Chyba tylko własnego autorstwa, choć nie można tu także wykluczyć współpracy Brook-Rose, a nawet (przy założeniu, że książka powstawała w dość długim czasie) – zmarłego w latach siedemdziesiątych Singera.

Zbiór został podzielony na trzy rozdziały: *Early Writings* z przekładami teks-

⁶ Zob. A. Brajerska-Mazur, *Bibliografia przekładów utworów Norwida na język angielski*. „*Studia Norwidiana*” nr 17/18 (1999–2000).

⁷ Zob. BO 190: „*translated by Jerzy Peterkiewicz*”.

⁸ Zob. BO 199: „*English versions by Christine Brooke-Rose*”. Oto tytuły wierszy: *The People's Hands Were Swollen With Applause* (Klaskaniem mając obrzękłe prawice), *Nerves* (Nerwy), *Pilgrim* (Pielgrzym), *An Epigram* (Siła ich), *After the Ball* (Po balu), *My Psalm* (Mój psalm), *Give Me That Sky-blue Ribbon* (Daj mi wstążkę błękitną...), *Autumn* (Jesień), *Marionettes* (Marionetki), *Fame* (Sława), *A Meeting* (Posiedzenie), *The Slav* (Słowianin). Niestety, w przypadku tłumaczeń trzech wierszy (*Daj mi wstążkę błękitną...*, *Marionetki* i *Sława*) widać ich duże podobieństwo do przekładów dokonanych przez M. A. Michaela w tomie *A Polish Anthology* (London 1944). Szerzej pisałam o tym w rozprawie *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida* (Lublin 2002).

⁹ „*The Slavonic and East European Review*” XXVII (1948–1949), s. 248–249. Są to kolejno: *Autumn*, *Pilgrim*, *The Slav* – wszystkie opatrzone informacją: „*English versions by Christine Brooke-Rose*”.

tów Norwida z lat 1844–1862, *Poems from the Collection „Vade-mecum”* zawierający tłumaczenia niektórych ogniw tego cyklu oraz *Later Writings* prezentujący przekłady utworów Norwida powstałych między rokiem 1867 a 1882. We wszystkich rozdziałach zamieszczone zostały także tłumaczenia jego listów, o których miejscu w zbiorze również zadecydowała chronologia. Według Pietrkiewicza „listy Norwida powinny być czytane razem z jego poezją”, ponieważ ukazują one „różnorodność jego talentów, badawczy umysł wyzierający spoza rozbitych masek – niektórych tragicznych, innych komicznych, innych jeszcze śmiertelnych”¹⁰.

Rzeczywiście, starannie dobrane i przełożone przez Pietrkiewicza w *Poems – Letters – Drawings* listy przedstawiają różne oblicza Norwida. Pokazują trudną sytuację życiową pisarza-emigranta: jego biedę (listy 1 i 4)¹¹, odrzucenie przez krytyków (7), chorobę (4), samotność (1 i 3), zapomnienie (4), nieszczęśliwą miłość (3) i bezdomność (3). Prezentują także poglądy Norwida na temat sztuki (2 i 7), współczesnej krytyki literackiej (2, 7, 8 i 10), narodu polskiego (4, 7–10) i człowieczeństwa (5). Zebrana przez tłumacza korespondencja jest także bardzo zróżnicowana pod względem języka i stylu. By udowodnić własne racje, poeta (a za nim tłumacz) często posługuje się wywodem i wylizanką (2), opowieścią (5), ironią (1, 2, 5, 7–10), a nawet wierszem (3). Nie waha się także tworzyć neologizmów (7: „długo-a-okragło-brzmienne wyrazy”, 10: „palinodiosławia”) lub używać słów o co najmniej podwójnym znaczeniu (1: „wdzięcznie”). Mimo że jego listy stały się w przekładzie bardziej konwencjonalne (nierzadko dostawiane są w nich daty i tradycyjne pozdrowienia), mniej fragmentaryczne i w mniejszym stopniu zbudowane na sieci luźnych skojarzeń, mają nadal na celu refleksję¹² filozoficzną, a czytającym je odbiorcom anglojęzycznym rysuje się obraz Norwida jako chrześcijańskiego mędrca i filozofa, uczącego prawdy o człowieku i sztuce, buntownika walczącego o tę prawdę i odrzuconego przez zakłamaną świat biedaka, dziwaka i samotnika.

Przekładając listy Norwida trzeba jednak pamiętać, że wśród „tonów bogactwa” (WP IX) korespondencji poety można wyróżnić dwa główne nurty, dwa różne sposoby pisania¹³. Jeden sposób wynika z zasady: „Piszę, jakbym ga-

¹⁰ J. Peterkiewicz, *Diamond from Ashes*. Wstęp w: PLD, XI.

¹¹ W PLD Pietrkiewicz zmienił kolejność tłumaczonych listów w stosunku do BO: do J. B. Zaleskiego (z 11 VI 1852), do M. Dziekońskiej (z 9 VIII 1852), do M. Trębickiej (z r. 1853), do M. Kleczkowskiego (z 15 VII 1854), do K. Górskiej (z 19 V 1862), do M. Sokołowskiego (z 24 I 1865), do B. Zaleskiego (z listopada 1867), do W. Bentkowskiego (z listopada 1867), do L. Nabelaka (z r. 1868), do J. B. Zaleskiego (z 5 X 1882 – jak już powiedziano, chodzi o list z 5 XII 1882).

¹² Zob. K. Cysewski, *Uwagi o listach Cypriana Norwida*. „Studia Norwidiana” nr 3–4 (1985–1986). – Z. Sudolski, *Norwid a tradycja epistolarna*. Jw. – J. Rudnicka, *Problemy genealogiczne listów Cypriana K. Norwida*. „Ruch Literacki” 1995, z. 6. – E. Dąbrowicz, *Cyprian Norwid. Osoby i listy*. Lublin 1997 (tam także podana bibliografia).

¹³ Sudolski (op. cit., s. 117, 120, 122) pisze, że Norwid był świadomy istnienia dwóch tradycji epistolarnych: antycznej tradycji listu filozoficzno-moralnego i tradycji listu towarzyskiego, i że zdecydowanie odcinał się od tej drugiej. Badacz twierdzi ponadto, iż Norwid lansował list – rozmowę intelektualną, w którym romantyczne wylewanie uczuć zastępuje „wyznanie intelektualisty zainteresowanego przede wszystkim refleksją ogólną i sensem moralnym, a nie jednostkowym ekshibicjonizmem” (s. 122). Niemniej jednak, mimo niewątpliwej odmienności romantycznego listu towarzyskiego od Norwidowego listu – rozmowy intelektualnej, należą one do tego samego typu korespondencji, będącej z założenia rozmową między autorem a adresatem. Stąd też bezwarunkowo trzeba zachować ich odgraniczenie od typu listu filozoficzno-moralnego.

dał”¹⁴, która za wzorzec językowy obiera sobie mowę potoczną. Listy, w których Norwid stosuje tę metodę, pisane są z pośpiechem czy wręcz charakteryzują się niedbałością stylu (często wynikłą z zażyłości autora z adresatem) i określić je można jako prywatne oraz emocjonalne. Choć dotyczą spraw zwykłych, nierzadko osobistych, widać w nich niechęć Norwida do nadmiernego analizowania własnych uczuć, co przejawia się w szkicowości zawartych w nich opisów. Niemniej jednak listy tego typu są o wiele bardziej emocjonalne niż jego ogólniejsze, zintelektualizowane i „literackie” epistolograficzne rozprawki filozoficzne. Te moralizatorskie, refleksyjne „rapsody, półpoetyckiego, półfilozofijnego i natchnionego pełne ognia” (PWsz 10, 9 (216)) służą Norwidowi do wyprowadzania uogólniających prawd z opisywanych zdarzeń. Są kreślone stylem bardziej przemyślanym i stąd bardziej literacko dopracowanym niż listy przypominające towarzyską rozmowę. Jeszcze wyraźniejsza staje się w nich niechęć do roztrząsania tematów osobistych, emocje ustępują miejsca refleksji filozoficznej, a potoczność stylu – powadze i dydaktyzmowi.

Czy Pietrkiewiczowi udało się oddać te dwa główne nurty, dwa różne sposoby pisania widoczne w korespondencji Norwida? Już pierwsza lektura listów w jego przekładzie przekonuje, że tłumacz zastosował tę samą metodę translatorską do każdego typu Norwidowej epistolografii. Za każdym razem starał się zachować obcość¹⁵ tłumaczonego tekstu, choć zmieniał czasem szyk zdań lub je dzielił. Nie oparł się także pokusie rozjaśniania sensu niektórych listów – stąd pojawiły się w nich różne amplifikacje. Tendencja tłumacza do „ugrzeczniiania” stylu Norwida i formalizowania, porządkowania jego zapisów jest tu także wyraźna. Jakie przyniosło to rezultaty w przypadku obydwu grup listów poety?

Pierwszy z przetłumaczonych przez Pietrkiewicza listów (do Józefa Bohdana Zaleskiego z 11 VI 1852) należy do tekstów charakteryzujących się podobieństwem do mowy potocznej¹⁶. Został napisany z pewnym pośpiechem („Mógłbym wiele pisać, ale czasu nie mam”) i językiem świadczącym o zażyłości nadawcy z adresatem („W każdym razie odpisz, proszę, słowo”). Dotyczy spraw zwyczajnych („Nie odpisałeś mi nawet, aby dać znać, że odebrałeś rękopisma”) i służył celom praktycznym (prośba o pożyczkę). Widoczne są w nim uczucia – poruszenie, smutek, przygnębienie i rozpacz („a nie mam nikogo, absolutnie nikogo, co by mi w tym pomógł”) (PWsz 8, 169–170 (149)). W przekładzie tego listu należałoby zatem oddać emocje, z jakimi został napisany, związek Norwida z adresatem (stopień ich zażyłości) i zwyczajność, rzeczywistość, z której list ów wyrósł.

Przyglądając się przekładowi Pietrkiewicza, można stwierdzić, że ogólnie tłumacz wywiązał się ze swojego zadania dobrze. Najczęściej występujące w jego

¹⁴ Cyt. za: H. Zagłówkowa, „Ład w moich listach”. *O spójności listów Cypriana Kamila Norwida*, „Studia Polonistyczne” 1983–1984, z. 11/12, s. 153. Zagłówkowa wzoruje się tu chyba na Miriamie, który jako pierwszy nazwał sposób listowania Norwida zasadą „Piszę, jakbym mówił” (WP IX). Badacze opierali się m.in. na następujących listach Norwida: PWsz 8, 34 (23), 117 (100), 344 (268); 9, 211 (527); 10, 59 (880), 72 (889).

¹⁵ Zasada wyobcowania polega na zachowaniu maksymalnej wierności w stosunku do oryginału, a co za tym idzie – pokazania jego obcości i dziwności w języku docelowym. Szczegółowo opisałam ją w rozprawie *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida* w rozdziale poświęconym przekładowi Norwidowych listów na język angielski, gdzie także szerzej omówiłam przekłady listów Norwida opublikowane przez Pietrkiewicza w BO.

¹⁶ To samo można powiedzieć także o wszystkich innych listach – oprócz: 2, 3 i 5 według kolejności w PLD.

tekście odstępstwa od oryginału to dzielenie zdań. Trzeba to jednak usprawiedliwić chęcią tłumacza do zachowania poprawności językowej i dążeniem do zrozumiałości. Tak więc np. w analizowanym tu liście zdanie Norwida zajmujące cały akapit zostało przez Pietrkiewicza podzielone na dwie części:

Upraszam Cię, ażebyś (jeśli i ile szkodzić Ci to nie będzie), ażebyś raczył wystarać się dla mnie pożyczki nie mniej jak sto franków, z powodu że w tych dniach przechodząc na *ouvrier* a do fabryki przy ulicy Montmartre, której adres niezwłocznie doniosę, jest mi absolutnie niepodobna bez wydatków przejście to wykonać, a nie mam nikogo, absolutnie nikogo, co by mi w tym pomógł. [PWsz 8, 170 (149)]

*I implore you (if this will not bother you) to be so kind as to obtain a loan for me, of no less than a hundred francs. The reason is that in the next few days I shall become an *ouvrier* in a factory in Montmartre, whose exact address I shall give you promptly, so it is absolutely impossible for me to make this change of occupation without some expenses, and I have nobody, absolutely nobody, who could help me in this.* [PLD 12]

Charakterystyczna dla języka angielskiego skrótość składni nie pozwoliła na zachowanie całego 6-wierszowego zdania, które brzmiałoby zbyt sztucznie – nawet dla tłumacza kierującego się w przekładanym tekście zasadą wyobcowania, a nie przyswojenia. Dlatego więc w pierwszym tłumaczonym liście, w którego oryginale widać było zażyłość Norwida z adresatem, Pietrkiewicz został niejako zmuszony do dzielenia i poprawiania oryginalnych zdań, co złagodziło wrażenie niedbałości i zatarło obraz bliskości, jaka łączyła poetę z adresatem. Za zmiany szyku zdań i wyrażen trudno jest jednak winić tłumacza, którego obowiązywała poprawność językowa, wyznaczona ścisłymi regułami składniowymi pozycyjnego języka angielskiego. Można jedynie krytykować autora przekładu za drobne korekty Norwidowego tekstu lub liczne dodania i uściślenia, które wystąpiły w tłumaczeniach kilku innych pism Norwida. Np. w liście do Bronisława Zaleskiego z listopada 1867 Norwid pisząc o liryce polskiej, pytał: „C ó ż j e s t p e r i o d ? ? ? ” (PWsz 9, 328 (627)), Pietrkiewicz w tym miejscu natomiast dodaje: „*WHAT IS A PERIOD IN PROSODY?*”, tak jakby obawiał się, że bez tego czytelnik może zrozumieć słowo „period” w innym znaczeniu („okres”). W liście do Bentkowskiego, także z listopada 1867, Norwid posłużył się pytaniem rozpoczynającym się od partykuły nawiązującej i wzmacniającej – „*a*”: „*a z dziennikarstwem jak?...*”, „*A p r z e g ł a d y j a k ? . . .*” (PWsz 9, 330 (630)). Tymczasem tłumacz dopełnił ostatnie pytanie Norwida: „*And the reviews – how do they fare?*” Mógłby użyć tu bardziej dokładnego zwrotu „*What about*”, którym posłużył się przy pierwszym pytaniu („*What about our journalism?*”) – prawdopodobnie jednak chciał uniknąć powtórzeń. Uściślenia zupełnie zrozumiałej natury wystąpiły w liście do Józefa Bohdana Zaleskiego z 5 X 1882, w którym Norwid posługiwał się skrótami nazwisk Mickiewicza i Słowackiego: „*Adam Mic...*”, „*Juliusz S.*” Tłumacz, zakładając nieznamość literatury polskiej wśród obcojęzycznych czytelników, przełożył je oczywiście w pełnej formie. Natomiast celem drobnych korekt zastosowanych przez niego w liście-rozprawce filozoficznej do Dziekońskiej z 9 VIII 1852 było chyba ułatwienie czytelnikowi zrozumienia treści pisma i danie mu poczucia, że ma do czynienia ze spójnym, przemyślanym i literacko „dopieszczonym” tekstem:

(tak jak radziłem w listach do Rzymu). [PWsz 8, 173 (155)]

([...] *as I advised you in my letters sent to Rome*). [(...) jak radziłem Pani w moich listach wysyłanych do Rzymu)]. [PLD 21]

Że z tej przyczyny Matka Kościołów, Jan Laterański, i wszystkie bazyliki są stawiane z użyciem architektury grecko-rzymskiej, pogańskiej – dla Chrześcijaństwa zwyciężonej – – [PWsz 8, 173 (155)]

For this reason the Mother of churches, St. John Lateran, and all the basilicas were erected with the application of Greco-Roman pagan architecture which had been conquered for Christianity. [Z tego powodu matka kościołów, św. Jan Laterański, i wszystkie bazyliki były stawiane z użyciem grecko-rzymskiej, pogańskiej architektury, która została podbita dla chrześcijaństwa]. [PLD 21]

ale nad nieprzyjaciółmi i obojętnymi. [PWsz 8, 174 (155)]

but over enemies and those who are indifferent [ale nad nieprzyjaciółmi i tymi, którzy są obojętni]. [PLD 22]

Starania tłumacza, by wydobyć i podkreślić poetyckość stylu tego listu, są najbardziej widoczne we fragmencie, w którym Pietrkiewicz zastosował nie tylko uzupełnienia, ale także inwersję literacką („*nor are we*”):

Z czego pochodzi – że nie wolno jest widzieć słabej strony tych, których cenić umiemy, ani strony dobrej tych, których niecenić musimy. To jest – nie wolno być Chrześcijaninem względem bliźnich, to jest – nie wolno być wolnym. [PWsz 8, 173 (155)]

From this follows – that we must not see a weak side in those whom we have learnt to value; nor are we allowed to see a good side in those whom we must not value. In other words, one is not allowed to act as a Christian towards his fellow-men, that is, one is not free to be free. [Z czego pochodzi – że nie wolno nam widzieć słabej strony w tych, których nauczyliśmy się cenić; ani nie wolno nam widzieć dobrej strony w tych, których cenić nie powinniśmy. Innymi słowy, nie wolno działać jak Chrześcijanin wobec bliźnich, to jest nie jest się wolnym, by być wolnym]. [PLD 21]

Zwraca tu uwagę także oddanie zdań bezpodmiotowych za pomocą form „*we*” i „*one*”, które pozwoliły tłumaczowi zachować bezosobowość i ogólność tych fragmentów tekstu. Wszystkie te korekty, dodania i uściślenia wpłynęły na wyciszenie emocjonalnego ładunku listów, choć widać ogromny wysiłek tłumacza, by być maksymalnie wiernym wobec oryginału.

Powyższe zmiany nie oddziaływały znacząco na jakość przekładu. Gorzej było, gdy tłumaczowi nie udało się oddać stylu danego listu lub gdy popełniał semantyczne błędy w tłumaczeniu niektórych słów, zwrotów czy wyrażeń. W liście do Józefa Bohdana Zaleskiego z 11 VI 1852 Norwid prosił, by adresat odebrane rękopisy „raczył na boku u Siebie zachować”, ponieważ „jeszcze [...] nikt wdzięcznie korzystać z nich nie będzie – później” (PWsz 8, 169 (149)). W tłumaczeniu Pietrkiewicza prośba ta przybrała postać: „*the manuscripts [...] please kindly keep near at hand [miej rękopisy pod ręką]*” (PLD 12) – tak jakby nadawca spodziewał się szybkiego zainteresowania owymi rękopisami i chciał, by przyjaciel był gotów je udostępnić. W innych tłumaczeniach Norwidowych listów towarzyskich Pietrkiewicz popełnił zresztą podobne błędy. Pisząc do Nabelaka w 1868 r. Norwid także wspominał o rękopisach. Planując przyszłe spotkanie, napomknął: „Rękopism też Ci wezmę – zabalamucię się zbytecznie z nim nie chcę, a pisać więcej mało myślę” (PWsz 9, 365 (661)). Tymczasem w tłumaczeniu zdanie to zostało przekształcone następująco: „*I'll also take my manuscript from you – I don't want to dote on it myself overmuch, and I think little of writing more [Wezmę także rękopis od Ciebie – sam nie chcę się z nim zbyt cackać i mało myślę o pisaniu więcej]*”

(PLD 78; podkreśl. A. B.-M.). Z kolei złe umiejscowienie przecinka spowodowało zmianę znaczenia w liście Norwida do Kleczkowskiego (Londyn, 15 VII 1854):

Mój drogi, choć raz ten, proszę Cię, dotrzyмай poczciwych Twych obietnic – [PWsz 8, 223 (178)]

My dear Michal, only this once I beg of you – keep your decent promises [Mój drogi Michale, tylko ten raz proszę Cię – dotrzyмай swych poczciwych obietnic]. [PLD 30]

W oryginale Norwid prosi kuzyna o to, by choć raz dotrzymał danego słowa, w tłumaczeniu zaś błaga go o to po raz pierwszy! Do tłumaczenia listu Norwida z Ameryki do Marii Trębickiej (1853) także wkraśl się błąd semantyczny. Norwid, nawiązując do podarowanego mu przez Kalergis modlitewnika, pisał:

Na książce, jedynej przyjaciółce tu mojej, napisano jest tak: (*Berlin, le 14 Décembre 1845*) – czy poznaje Pani to pismo? Ismael [PWsz 8, 192 (167)]

Tymczasem Pietrkiewicz przetłumaczył:

This is inscribed in a book to the only friend that I have now: Berlin le 14 Décembre 1845. Do you recognize the writing? Is h m a e l [To jest napisane na książce jednemu przyjacielowi, którego teraz mam: Berlin, le 14 Décembre 1845. Czy poznaje Pani pismo?] [PLD 27]

– tak jakby to on był jedynym przyjacielem ofiarodawczyni modlitewnika, a nie modlitewnik jego ostoją w samotnych chwilach w Ameryce!¹⁷

Pietrkiewicz za każdym razem odrobinę poprawiał także układ listów Norwida. A to zapisał u góry pełną datę, podczas gdy u Norwida była rozdzielona (list 6 – rok pod spodem tekstu), a to wyróżnił podpis Norwida dużymi, wyfuszczonymi literami (4, 7, 8, 9), a to poprawił pisownię zwrotów grzecznościowych (4 – „twój”/ „Yours”) i dat (4, 5 i 10). Nie uwzględnił także fragmentaryczności zapisu Norwidowych listów, łącząc często oddzielne akapity w jedną całość (1, 2, 8, 10). Np. wzorując się na *Wszystkich pismach* opracowanych przez Zenona Przesmyckiego¹⁸, translator przetłumaczył *post scriptum* listu do Józefa Bohdana Zaleskiego (1882), które w wydaniu Przesmyckiego składało się z dwóch oddzielnych dopisków, zakończonych za każdym razem podpisem „Norwid”. Pietrkiewicz tymczasem ich nie rozdzielił ani powiększonym odstępem, ani podpisem.

Jeśli chodzi o charakterystyczne dla epistolografii Norwida szkicowe obrazy (w listach towarzyskich służące mu do zilustrowania danej myśli czy plastycznego wyrażenia własnej opinii) – Pietrkiewiczowi udało się (czasem w sposób miśtrzowski) zachować ich fragmentaryczność, język i klimat. O kunszcie translatora świadczy np. opis Chicago z listu do Ludwika Nabelaka:

Wiesz, iż w Ameryce (u tych Amerykanów, których uczony Niedźwiecki ma za lada c o) jest, mówię, miasto nad jeziorem Michigan. Miasto to (Chicago) jest amerykańskim Lipskiem – środowiskiem wydawnictwa i całego księgarskiego ruchu i druku. Tak dalece, że wszyscy europejscy księgarze mają pośredników i deputatów swych w Chicago.

Jest tam trzy kolegia medyczne – dwa seminaria – i uniwersytet.

Miasto to było bagnem wtedy, kiedy Emigracja Polska wychodziła z Polski.

W 1830 roku tam, gdzie dziś miasto, były łąki i wody po uźdzenie końskie jeźdźca.

¹⁷ Pomyłki tego typu wystąpiły już w BO.

¹⁸ W tomie 9 na s. 455–456 Przesmycki wydrukował tylko *post scriptum* z listu Norwida do J. B. Zaleskiego z 5 X 1882.

Był to czas, kiedy Franciszek Grzymała rękopisma swe w kwiecie ich zbierał. Ale cóż: kiedy Ci wariaty Amerykanie na nic nie poczekają! [PWSz 9, 365–366 (661)]

You know, in America (of those Americans whom the learned Niedzwiecki regards as good for nothing) there is, I tell you, a town by the lake Michigan. This town (Chicago) is the American Leipzig – a publishing centre, where all printing and bookselling is done. So much so that all European booksellers have their agents and representatives in Chicago. There, too, are 3 medical colleges, 2 seminaries and a university.

This town was a bog when the Polish Exile started from Poland.

In 1830 there, where now a town stands, were only meadows and waters up to the bridle of a rider's horse.

It was the time too, when Franciszek Grzymala was collecting manuscripts in their bloom. But what of it? since those mad Americans won't wait for anything! [PLD 78–79]

Tłumacz czasami jednak zbyt formalizował język opisów z Norwidowych listów towarzyskich, jak stało się np. w przypadku listu poety do Mariana Sokołowskiego z 24 I 1865. W liście tym, wybierając miejsce spotkania z Sokołowskim, poeta opisywał dwie kawiarnie:

Co do mnie – wedle włoskiego obyczaju mego z lat młodości-pierwszej – życzyłbym sobie w k a w i a r n i, ależ nie takiej Twojej, która ma wymiaru cztery łokcie kwadratowe i dużo aksamitu czerwonego, a brak powietrza.

U mnie, na rue Fontaine, w kawiarni Al-bouy (ALBOUY), od godziny dziesiątej rano do piątej wieczorem masz salę, w której konno jeździć można, i ujarzmia ją rodzaj kupoli, a z dala w cieniu ledwo że dwóch Francuzów pocziwych grających w bilard, których pozornie się widzi – dwóch zaś Francuzów zawsze dobrze jeżeli gdzie jest! Tak bywa pusto i cało w tej kawiarni od dziesiątej rano do piątej wieczorem – istnie, najpiękniejsze miejsce w Paryżu! [PWSz 9, 160 (489)]

Pietrkiewicz starał się zachować szkicowość tego opisu, lecz przetłumaczył go językiem nieco bardziej formalnym niż w oryginale:

As for me: in keeping with my Italian habits from my first youth, I would wish it to be a c a f é, but not your sort of café which measures four square yards and has plenty of red plush but no air.

Near me, in rue Fontaine, in café Al-bouy (ALBOUY) from 10 a.m. to 5 p.m. you will find a hall where one could ride a horse, and a kind of cupola spans it all, and some distance away in the shade two decent Frenchmen can just be seen, playing billiards – and it is always good to have two Frenchmen in any place.

Thus it is empty and whole at that café, from 10 a.m. to 5 p.m. – indeed, the most beautiful place in Paris! [PLD 47]

Poprzez dobranie mniej potocznych odpowiedników wyrażań: „życzyłbym sobie w kawiarni” („*I would wish it to be a c a f é* [życzyłbym sobie, żeby to była kawiarnia]”), „ależ” („*but* [ale]”), „a brak powietrza” („*but no air* [ale żadnego powietrza]”), „masz salę” („*you will find a hall* [znajdziesz salę]”) i „jeżeli gdzie jest” („*in any place* [w jakimkolwiek miejscu]”) – tłumacz wygładził język tego fragmentu listu. Udało mu się jednak oddać jego fragmentaryczność i potoczność, głównie dzięki częstym wtrąceniom, złożeniom zdania, powtórzeniom spójnika „*and*” oraz wydzieleniu osobnego akapitu z ostatniej części tekstu.

W epistolograficznych rozprawkach filozoficznych szkicowe opisy służyły Norwidowi do wysnuwania generalizujących refleksji. Wydaje się, że spójność, formalność i literackość stylu tych listów pomógł tłumaczowi wydobyć sam wymóg poprawności wobec języka docelowego. Tak stało się np. w przekładzie listu Nor-

wida do Marii Trębickiej, którego styl nabrał większej niż w oryginale ceremonialności i grzeczności. Oprócz dzielenia zdań, zmian w ich szyku i amplifikacji jest tu szczególnie widoczne przywrócenie naturalnego szyku przymiotnikom i opisywanym przez nie rzeczownikom: „rekiny ogromne” – „*huge sharks*”, „słońce czerwone” – „*the red sun*”, „płaszczyzna ruchoma” – „*mobile plain*”, „miesiące gorące” – „*hot months*”. Niemal wszystkie zmiany w stosunku do oryginału, których musiał dokonać tłumacz, ilustruje przekład opisu oceanu:

Widziałem rekiny ogromne – i mewy, którym osłabiają skrzydła od przestworów drogi, i opuszczają je na falę dla chwilowego spoczynku, nim do skał gdzie sterczących wrócić mogą... to wszystko – ta przepaść z wałami piętrzącymi się do pół masztów, tak że okręt skrzypi na wszystkie strony od ścisku fal – to słońce czerwone, za płaszczyzną ruchomą zachodzące tyle i tyle razy – te noce najreligijniej przerażające cichością lub burzą – – powiadają ludzie, że to nas dzieli. Powiadają, mówią ci, którzy powiadają. [PWsz 8, 191–192 (167)]

I saw huge sharks – and seagulls, their wings so weakened by the expanse of the route that they would lower them down to the waves' level for momentary rest, before they could return to some protruding rocks, – yes, all that. And I saw the abyss with billows mounting half way up the masts so that the ship creaked on all sides under the pressure of the waves – and the red sun setting beyond the mobile plain many, so many times; and the most religious nights frightening with their calm or storms – and all that, people say, divides us. So they say, speaking to you now, those who always say. [PLD 26]

Widać wyraźnie, jak Pietrkiewicz zastąpił zaimki wskazujące „to wszystko – ta”, „to”, „te” wyrażeniem „*yes, all that*”, które zamknęło u niego pierwsze zdanie tego fragmentu, i zwrotem „*And I saw*”, otwierającym rozbudowane zdanie następne, łączone spójnikami „*and*”. Mimo tego podziału cały fragment nie stracił na spójności i poetyckości uzyskanej i w oryginale, i w przekładzie m.in. dzięki powtórzeniom (u Norwida zaimków wskazujących, u Pietrkiewicza spójników i wyrażenia „*all that*”) oraz pięknym opisom. Ciekawie tłumacz poradził sobie z Norwidowym rozróżnieniem „powiadać” i „mówić”, które zrozumiał kolejno jako „*say*” i „*speaking*”.

Jak widać, tłumacz raczej nie miał kłopotu z przekazaniem szkicowości opisowych fragmentów listów Norwida. Niestety, stała tendencja do ujednolicania nie tylko układu pism, ale także ich języka sprawiła, że różnorodność nastrojów przepełniających Norwidową korespondencję stała się mniej wyraźna w przekładzie niż w oryginale. Najdobitniej świadczy o tym tłumaczenie listu do Władysława Bentkowskiego, w którym Norwid krytykując „*rrruch umysłowy*” w Polsce wyodrębnił cztery wyraźnie wynikające z siebie części, charakteryzujące się tym samym potocznym językiem, zdradzającym oburzenie i pasję nadawcy. Część piątą zawiera prośbę o przekazanie listu otwartego „*przeznaczonego dla księgarza i wydawcy poznańskiego Jana Konstantego Żupańskiego, któremu Norwid proponował wydanie *Vade-mecum*, a który zapewne w ogóle mu nie odpowiedział na jego propozycję*”¹⁹. Prośba ta została napisana językiem odmiennym niż pozostałe fragmenty tekstu. Pełno tu uprzejmości i zwrotów grzecznościowych typu „*Upraszam Cię*”, „*Szanowny*”, „*raczył*”, „*Wielmożnego*”, „*Łączę wyrazy głębokiego poważania i serdeczne ręki uściśnienie*”. U Pietrkiewicza tymczasem została zartata różnica językowa między potocznością pierwszych czterech części listu

¹⁹ J. W. Gomułicki, komentarz w: C. Norwid, *Pisma wybrane*. T. 5. Warszawa 1983, s. 612.

a oficjalnością części ostatniej, tłumacz bowiem, stosując drobne amplifikacje, uściślenia i korekty szyku zdań, wszędzie wygładził Norwidowy styl, ujednolicając go.

Pietrkiewicz nie czynił różnicy między listami stylizowanymi na mowę potoczną a epistolograficznymi rozprawkami filozoficznymi – nie zachował więc najważniejszej cechy wartej ocalenia w przekładzie Norwidowej korespondencji. Świadczy o tym jedna i ta sama metoda, jaką stosował w tłumaczeniu wszystkich wybranych przez siebie listów poety. Sprawiała ona, że przełożone teksty stały się bardziej konwencjonalne niż oryginały. Widoczna w nich jest niechęć Norwida do roztrząsania tematyki osobistej (zwłaszcza w listach 2, 3), fragmentaryczność opisu (2, 3, 5, 6, 8, 9) oraz ich obiektywizujący charakter (2, 3, 5). Prawie we wszystkich przypadkach poprawiony został układ listów. Jeśli chodzi o ich strukturę, tłumacz czasami nie przestrzegał oryginalnego podziału na akapity, zmniejszając (1, 2, 8, 10) lub zwiększając (3, 6) ich liczbę. Zachował wprowadzone przez Norwida wiersze (list 3), wyciszył natomiast i ujednolicił różnorodność nastrojów. Stąd zachwiał nieco równowagę między ogólnością a emocjami w Norwidowych listach – w jego przekładzie zawsze przeważa skłonność ku ogólności. Jedna i ta sama metoda zastosowana w tłumaczeniu pism poety przyniosła w każdej z ich dwóch grup trochę inne skutki. Pełniejsze emocji teksty stylizowane na mowę potoczną bardziej straciły niż ogólniejsze rozprawki filozoficzne. W większości przypadków zmiany budowy zdań zostały niejako na Pietrkiewiczuz wymuszone przez reguły pozycyjnej składni angielskiej. Układu listów, zapisu i ładunku emocjonalnego translator jednak poprawiać nie musiał, a mimo to, wbrew preferowanej przez siebie zasadzie wyobcowania tekstu, pod tymi względami je „ulepszał”.

W przypadku mniej lub bardziej literackich listów zawsze ważny jest sposób myślenia, pisania i pewne poczucie prywatności autora, a także realia, w jakich się obracał, dlatego w ich przekładzie właściwa jest metoda wyobcowania. Pietrkiewicz wybrał dobrą drogę dla przekazania prawdziwej wartości listów Norwida. Szkoda tylko, że nie zawsze trzymał się jej do końca.

Mimo iż autorami przekładów Norwidowych wierszy zamieszczonych w *Poems – Letters – Drawings* było troje różnych tłumaczy, już pierwsza lektura owoców ich pracy przekonuje, że wszyscy posłużyli się podobną techniką translatorską uwydatniającą ten sam aspekt oryginałów: ich strukturę – a zwłaszcza układ rymowy. Stwierdzenie autorów antologii *Five Centuries of Polish Poetry*, że ich głównym celem było oddanie budowy tłumaczonych wierszy, można więc przyjąć jako prawdziwe także dla strategii przekładu Brook-Rose i samego Pietrkiewicza:

Ostatnio modą między tłumaczami stało się rezygnowanie zarówno z form metrycznych, jak i rymów w celu (jak nam się to mówi) uzyskania jaśniejszego sensu. Ale czym jest znaczenie obcojęzycznego wiersza pozbawionego struktury, która czyni go tym, czym jest? Woleliśmy być staromodni i zmagać się ze skomplikowanymi formami metrycznymi po to, by uchwycić ten aspekt oryginalnych tekstów, który został uformowany przez wersyfikację. [FC 24]

Singer, Pietrkiewicz i Brook-Rose zgodnie ze swoją zasadą przekładu starali się jak najwierniej odtworzyć przede wszystkim budowę tłumaczonych utworów, koncentrując się głównie na zachowaniu podziału wierszy na strofy czy całości strofoidalne, ich układu rymów oraz długości wersów. Niestety, w pogoni za ry-

mami zmianie uległo wiele ważnych słów stanowiących w oryginale o wymowie myślowej utworów; wiele wyrażen także zostało do nich dodanych jako „rytmiczna wata”²⁰. Tak np. w dokonany przez Pietrkiewicza i Singera przekładzie *Fatum* zmieniły się takie kluczowe dla liryku słowa, jak „fatalne oczy”, „zboczy” i „nieprzyjacielu”, dodane zostały natomiast całe wyrażenia i zwroty: „*deathly grey*”, „*for the time it knew he took*”, „*churlish thing*”, „*elbow joint*” i „*when the dust had cleared*”²¹. W tłumaczeniach szeregu innych wierszy pojawił się zresztą ten sam mechanizm, który spowodował, że „świętych figury patronów / bez wyrazu” z *Promethidiona* przeobraziły się w: „*our patron saints are bored / with being statues*”²², wers: „Lub socjalizmu rozwinąć pytanie” z *Fraszki [I]* został przedziwnie dookreślony przez słowa: „*like a brute*”, a „Boży-palec zaświtał nade mną” z utworu *Klaskaniem mając obrzękle prawice* stał się „*so permanently wintry*” [!]. Podobne przykłady można by mnożyć, czerpiąc z tłumaczeń zarówno Pietrkiewicza i Singera, jak też Christine Brooke-Rose czy samego Pietrkiewicza.

Wydłużanie wersów – także często stosowane przez wymienionych tłumaczy w celu zachowania podobnej liczby sylab, jak w poszczególnych liniijkach oryginału (zaznaczmy, że „język angielski charakteryzuje się skrótością składni i obfitością krótkich wyrazów, powodującą, że liniijka wiersza jest bardziej pakowna”²³) – również wymagało stosowania licznych amplifikacji, wprowadzających do wierszy sensy, których zwykle nie ma w pierwowzorze. Najlepszym tego przykładem są tłumaczenia *Sławy* i *Lauru dojrzałego*, w których Brooke-Rose i Pietrkiewicz usiłowali zachować podobną do pierwowzorów długość wersów dodając do nich szereg nieistniejących w oryginale wyrażen:

SŁAWA

Jak polityczny dziennik w ręku dzieci,
Obwijający łakotki cukrzone:
Ten – nieraz przyszłość rączek tych opiewa,
Które żeń jedzą... jak owoce z drzewa... [PWsz 1, 290]

FAME

[...] *as an old newspaper*
In a child's hands, gripped with suspicious care
And full of sweets, just serving as a wrapper
Which tells those hands their future as they eat
Picking, as from a tree, the luscious fruit. [tłum. Brooke-Rose, PLD 34]

LAUR DOJRZAŁY

Ni swoimi wstępuje drzwiami,
Lecz które jemu odemknęto –
A co? W życiu było skrzydłami,
Nieraz w dziejach jest ledwo piętą!...

Rozwzaskliwe czasów przechwałki,
Co, mniemałbyś, że są trąb graniem? –

²⁰ S. Barańczak, *Ocalane w tłumaczeniu*. Poznań 1994, s. 56.

²¹ O tłumaczeniu tego wiersza szerzej pisałam w artykule *Trzy tłumaczenia „Fatum” na język angielski* („Studia Norwidiana” nr 14 (1996)), a także w rozprawie *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida*.

²² Podkreślam amplifikacje w ty i następnym przykładach.

²³ Barańczak, *op. cit.*, s. 26.

To padające w urnę gałki...
Gdy cisza jest głośno w zbieraniu. [PWSz 2, 100]

THE RIPE LAUREL

*To step through freely, only those
Ajar for him. History peels
From him the lifelong wings life grows
On him, and turns them into heels.*

*Those braggart shrieks his time by turns
Exploded like a trumpet's blast
Are ballot-papers dropped in urns
As Silence counts the votes now cast. [tłum. Peterkiewicz, PLD 94]*

Widać wyraźnie, że kolejne amplifikacje, mimo iż nie kłócą się z obrazami przedstawionymi w strofach, pojawiły się w nich tylko po to, by je „pogrubić”.

Podobnych przykładów można znaleźć w *Poems – Letters – Drawings* o wiele, wiele więcej – zwłaszcza w tłumaczeniach Pieterkiewicza i Singera oraz Brook-Rose, a trzeba pamiętać, że próby wydłużenia wersu nie tylko gubią zwięźłość lapidarnych wierszy Norwida, ale także prawie zawsze prowadzą do semantycznych zmian oryginału.

Z drugiej jednak strony, jeszcze gorzej wypada wysiłek wtłoczenia Norwidowych utworów w strukturę pentametru jambicznego, który jako „najczęściej stosowaną formę w języku angielskim”²⁴ Pieterkiewicz i Singer uznali za najlepszy odpowiednik np. nieregularnej wersyfikacji *Fatum*²⁵. W rezultacie ich tłumaczenie zostało poszerzone aż o 14 słów, znalazły się w nim sensory, których nie ma w oryginale, ogólna wymowa liryku uległa natomiast zawężeniu. O ile chybiona była powyższa metoda przyswojenia polskiego wiersza w języku angielskim (bo prowadziła przecież do wydłużenia linijki), dobrą intuicją byłoby tu raczej celowe skracanie wersów (tzn. po prostu naturalne tłumaczenie długich polskich wyrazów na krótsze angielskie). Niestety, taka strategia rzadko występuje w przekładach zawartych w *Poems – Letters – Drawings*. W książce tej przeważa metoda wyobcowania, polegająca na zachowaniu rymów oraz liczby sylab w poszczególnych wersach przekładu podobnej jak w oryginale, co wiąże się z „watowaniem”. Nawet posłużenie się metodą przyswojenia: nadania Norwidowym utworom nowej, bardziej „angielskiej” formy (a za taką Pieterkiewicz i Singer uznali pentametram jambiczny) nie oznacza tu znalezienia ekwiwalencji.

Założenie tłumaczy, by przekazać strukturę przekładanych wierszy poprzez wierne oddanie rymów i długości wersów oryginału, nie tylko nie odzwierciedliło owej struktury, ale także zemściło się na ich warstwie semantycznej. Ponadto problem z wierszami Norwida tłumaczonymi w *Poems – Letters – Drawings* polega głównie na tym, że są one najczęściej wieloznaczne i można interpretować je na różne sposoby. Zauważył to zresztą Pieterkiewicz, pisząc w przedmowie:

Zbyt często nie rozumiemy Norwida, ponieważ spodziewamy się logicznej sekwencji wiodącej do jednego wniosku – najchętniej na końcu wiersza. W zamian za to oferuje on

²⁴ E. O r d o n, *O tłumaczeniu „Vade-Mecum” C. K. Norwida*. W zb.: *Przekład artystyczny*. Red. S. Pollak. Wrocław 1975, s. 242.

²⁵ Pieterkiewicz i Singer zamienili również na pentametram jambiczny fragmenty napisanej wierszem nieregularnym *Stolicy* i 11-zgłoskowego *Promethidiona* (w. 218–229, 286–296).

nam poetyckie obietnice – pozornie bez związku. Innymi słowy, Norwid rozrywa dydaktyczną formułę wiersza i pozwala poezji przekonywać bezpośrednio. [PLD XIV]

W praktyce jednak tłumacze z *Poems – Letters – Drawings* wybierali tylko jedną z wielu możliwych interpretacji wiersza, upraszczając tym samym pierwotny tekst. Spłylenia warstwy semantycznej Norwidowych utworów nie można skwitować popularnym dziś twierdzeniem, że „tłumaczenie poezji jest interpretacją”²⁶ i że translator ma prawo odczytać utwór inaczej niż analizujący go badacz. W tekst większości wierszy Norwida została wpisana „wielointerpretacyjność” i zadaniem tłumaczy jest oprzeć się pokusie, by przekazać tylko jeden z wielu możliwych sensów danego utworu, obowiązkiem zaś – zapoznać się z jak największą liczbą jego interpretacji (katena)²⁷ w celu wyłonienia spośród nich najbardziej obiektywnego i szerokiego znaczenia wiersza. Tymczasem, niestety, wydaje się, że obowiązku tego niejednokrotnie nie dopełnili autorzy tłumaczeń zawartych w *Poems – Letters – Drawings*. Np. jedną z najważniejszych cech *Fatum* jest właśnie potencjalna „wielointerpretacyjność” liryku – możliwość odkrywania przez odbiorcę bardzo wielu różnych płaszczyzn znaczeniowych związanych z głównym problemem przedstawionym w utworze – z problemem cierpienia:

I

Jak dziki zwierz przyszło N i e s z c z ę ś c i e do człowieka
I zatopiło weń fatalne oczy...
– Czekaj – –
Czy, człowiek, zboczy?

II

Lecz on odejrzął mu, jak gdy artysta
Mierzy swojego kształt modelu;
I spostrzegło, że on patrzy – c o ? skorzysta
Na swym nieprzyjacielu:
I zachwiało się całą postaci wagą
– – I nie ma go! [PWsz 2, 49]

Badając sens tego liryku, najczęściej wpisywano go w kontekst innych utworów Norwida i dowodzono m.in., że jego przewodni motyw „świadomego i planowego wykorzystania cierpienia”²⁸ wywodzi się z filozofii Sokratesa (Juliusz Wiktor Gomulicki), Marka Aureliusza (Aniela Kowalska), Tomasza z Akwinu (Zbigniew Jerzy Nowak), z chrześcijańskiej koncepcji doświadczenia krzyża (Marian Maciejewski)²⁹ czy wreszcie z mądrości *Biblii*, często wskazującej na rozum jako

²⁶ A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*. W zb.: *Przekład literacki. Teoria, historia, współczesność. Materiały konferencji naukowej w stulecie urodzin Jana Parandowskiego*. Red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska. Warszawa 1997, s. 40–50. Zob. też E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. „Teksty” 1990, nr 3, s. 87. – A. Pissarska, T. Tomaszewicz, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań 1998, s. 45–49. – M. Shell-Hornby, *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam 1988.

²⁷ W książce *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida* (Lublin 2002) przejęłam tę metodę z bibliistyki i dostosowałam do potrzeb badania jakości przekładu literackiego.

²⁸ J. W. Gomulicki, komentarz w: C. Norwid, *Dziela zebrane*. T. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Warszawa 1966, s. 786.

²⁹ *Ibidem*, s. 184, 770–771, 786–787, 794. Gomulicki wskazał m.in. na to, że przewodnia myśl poematu o „skorzystaniu na cierpieniu” wystąpiła także we wstępie do *Niewoli* oraz w listach Norwida do M. Sokołowskiego z 2 VIII 1865 i do K. Górskiej z 7 VII 1866. Badacz w obrazie człowieka,

dar Boga dla słabego człowieka, zagrożonego „światem” (Alina Merdas)³⁰. Karol Ludwik Koniński uznał *Fatum* za wiersz niereligijny, a człowieka, który mierzy się w nim z nieszczęściem, określił mianem „stoika albo ateisty”³¹. Nowak umieścił wiersz w nurcie filozoficznym, któremu bliska była koncepcja człowieka jako *animal rationale*, wywodząca się zarówno z tradycji hebrajskiej, jak i z antyku grecko-rzymskiego, a potem z dojrzałej myśli średniowiecznej³². Danuta Zamaćcińska sprzeciwiła się wyznawanej przez krytyków tezie, że wiersz wyraża „intelektualne zapanowanie nad doświadczeniem życia”, i stwierdziła, iż można go odczytać w kategoriach bardziej ludzkich jako pokazanie działania „zwykłych mechanizmów samoobronnych”³³ wywołanych cierpieniem. Tymczasem wymowa *Fatum* uległa w przekładzie Pietrkiewicza i Singera uproszczeniu – myśl o korzystaniu z nieszczęścia została przez nich zawężona tylko do dziedziny sztuki. Nie odnosi się już do moralnej czy duchowej sfery działalności człowieka, choć jeśli uwzględni się fakt, czym było pojęcie sztuki dla Norwida, można tu spierać się o to, czy „cel estetyczny” z tłumaczenia nie wiąże się z moralnością lub nawet z religią. Skoro jednak autorzy przekładu „nie spodziewali się znajomości tradycji literatury polskiej od czytelników” (FC 24), raczej nie mogli także zakładać, że wiedzą oni, jaka była koncepcja sztuki Norwida:

*M i s c h a n c e, ferocious, shaggy, fixed its look
On man, gazed at him, deathly grey,
And waited for the time it knew he took
To turn away.*

*But man, who is an artist measuring
The angle of his model's elbow joint,
Returned that look and made the churlish thing
Serve his aesthetic point.
Mischance, the brawny, when the dust had cleared
Had disappeared. [PLD 51]*

[Nieszczęście, dzikie, kosmate, utkwiło swój wzrok / W człowieku, wpatrzyło się w niego, śmiertelnie szare, / I czekało na czas, / Aż się odwróci. // Ale człowiek, który jest artystą mierzącym / Kąt stawu łokciowego swojego modelu, / Oddał to spojrzenie i nakazał nieokrzesanemu stworzeniu / Służyć swojemu celowi estetycznemu. / Nieszczęście, krzepkie, gdy zmieszanie ustąpiło, / Znikło.]

W przypadku *Fortepianu Szopena* za pierwszoplanową cechę tekstu także trzeba uznać wielopłaszczyznowość jego wymowy myślowej, na którą składa się nie tylko „tajemnicze” zakończenie utworu, ale także wieloznaczność szeregu innych słów. W samym końcowym fragmencie *Fortepianu Szopena*:

Lecz Ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,
Nawołując: „Ciesz się, późny wnuku!...”

który „potraktował nieszczęście niby model artystyczny i przyjrzał mu się »na zimno«,” dopatrywał się również analogii do sceny z poematu *Quidam* (XVI, w. 71–74). – A. Kowalska, *Wiersze Cypriana Kamila Norwida*. Warszawa 1978, s. 56–59. – Z. J. Nowak, *Jeszcze jeden kontekst do „Fatum” Norwida*. „Studia Norwidiana” nr 9/10 (1991–1992), s. 130. – M. Maciejewski, *Fatum ukrzyżowane*. Jw., nr 1 (1983), s. 42–46.

³⁰ A. Merdas, *Łuk przymierza. „Biblia” w poezji Norwida*. Lublin 1983, s. 31.

³¹ K. L. Koniński, rec. antologii *Chór wieków*. „Prosto z mostu” 1936, nr 22.

³² Nowak, *op. cit.*, s. 130–131.

³³ D. Zamaćcińska, *Poznanie poezji Norwida*. „Studia Norwidiana” nr 1 (1983), s. 12, 11.

Jękły – głuche kamienie:
 Ideał – sięgnął bruku --” [PWsz 2, 147]

– badacze widzieli wyraz albo Norwidowej ironii, albo nadziei. Dla Wacława Borowego zakończenie utworu to patos, w który wplata się ironia, a dla Tadeusza Makowieckiego – „tonacja przeraźliwej ironii i szyderstwa”³⁴. Roztrząskanie ideału o bruk zupełnie inaczej interpretowali Tadeusz Filip, dla którego „parabola fortepianu Chopina” była „zadatkem urzeczywistnienia prawd moralnych”, i Janina Garbaczowska, która w zetknięciu ideału z ziemią zobaczyła „symbol wróżebny”, oznaczający, że „sztuka zejdzie i przeniknie w lud”³⁵. Równie optymistycznie odczytali zakończenie utworu: Juliusz Wiktor Gomulicki („zapowiada [...] przyszłe zwycięstwo ideału”), Artur Sandauer („staje się symbolem nie tyle pokalania świętości, co Pasji, będącej koniecznym warunkiem zmartwychwstania”) i Władysław Stróżewski („„Ciesz się« wypowiedziane jest całkiem serio”³⁶). Przeciwnie opinie starali się pogodzić Henryk Markiewicz³⁷ i Jacek Trznadel, dla których „ostatnia strofa *Fortepianu Szopena* jest jednocześnie i prorocza, i – gorzko ironiczna”³⁸. Z kolei według Zofii Szmydtowej sens zakończenia utworu jest po prostu „trudno uchwytny”, a dla Teresy Kostkiewiczowej „niejednoznaczny, niepokojący, a nawet prowokacyjny”³⁹. Znowu więc mamy do czynienia z wielością możliwości interpretacji, wpisanych przez Norwida w oryginał, którą tłumacz powinien był spróbować ocalić. Pietrkiewicz tymczasem zaakcentował w przekładzie tylko ironię i szyderstwo oryginału – jego sformułowanie „Głucha jest ulica” (podkreśl. A. B.-M.) raczej przekreśla nadzieję, że „sztuka zejdzie i przeniknie w lud”:

*But you? But I? Let's sing a judgement dirge,
 Cry out: Rejoice, oh sons of future sons.
 Deaf is the street: and with a surge
 The Ideal has reached the cobble-stones.* [PLD 74]

[Lecz ty? Lecz ja? Zaśpiewajmy sądną pieśń / Zawołajmy: Cieszcie się, o synowie przyszłych synów / Głucha jest ulica: i z hukiem / Ideał sięgnął bruku.]

Podobnie zinterpretowane przez przekład jak *Fatum* czy *Fortepian Szopena* zostały w *Poems – Letters – Drawings* również utwory: *Promethidion*, *Pielgrzym*, *Vanitas*, *Idee i prawda*, *Finis* i *Laur dojrzały*. W ich przypadku tłumacze dobrowolnie wybrali jedno z wielu możliwych odczytań oryginału.

Inaczej działało się chyba z tekstami, których sama struktura składniowa pełna jest wieloznaczności, niedopowiedzeń i anakolutów. Z jednej strony, można upa-

³⁴ W. Borowy, *Norwid poeta*. W zb.: *Pamięci Cypriana Norwida*. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa 1946, s. 43. – T. Makowiecki, „*Fortepian Szopena*”. W: K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949, s. 123.

³⁵ T. Filip, *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena”*. Kraków 1949, s. 220. – J. Garbaczowska, *Cyprian Norwid*. Warszawa 1948, s. 16.

³⁶ Gomulicki, komentarz w: *Norwid, Dzieła zebrane*, t. 2, s. 688–689. – A. Sandauer, *Pasja św. Fortepianu*. W: *Matecznik literacki*. Kraków 1972, s. 26. – W. Stróżewski, *C. Norwid o muzyce*. Kraków 1997, s. 75.

³⁷ H. Markiewicz, *Pozytywizm*. Warszawa 1978, s. 267.

³⁸ J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*. Warszawa 1978, s. 157.

³⁹ Z. Szmydtowa, *Liryka romantyczna*. Cz. 1. Warszawa 1947, s. 41. – T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*. Wrocław 1996, s. 267.

trywać w budowie tych utworów, „świadomego stosunku Norwida do językowego tworzywa dzieł literackich”⁴⁰, z drugiej jednak – po prostu językowych błędów⁴¹. Mając przed sobą teksty tego typu, translatorzy rezygnowali zazwyczaj z niejasności, poprawiając Norwida i jednoznacznie interpretując jego utwory. Np. w pierwszym ogniwie *Vade-mecum* w oryginale nie wiadomo, czy mowa o pamiętniku, czy o artyście:

Piszę – ot! czasem... piszę na Babilon
Do Jeruzalem! – i dochodzą listy,
To zaś mi mniejsza, czy bywam omylon
Albo nie?... piszę – pamiętnik artysty,
Ogryzmlony i w siebie pochylon –
Obłądny!... ależ – wielce rzeczywisty! [PWSz 2, 17]

Nie jest jasne, czy wszystkie wyrażenia: „ogryzmlony”, „w siebie pochylon”, „obłądny” i „wielce rzeczywisty” – odnoszą się do pamiętnika, jak chciał Marek Adamiec, czy też dwa pierwsze do pamiętnika, a dwa ostatnie do artysty, jak pisał Jacek Trznadel?⁴² A może rację miała Jadwiga Puzynina twierdząc, że „w gruncie rzeczy wszystkie cztery określenia [...] mogą stosować się zarówno do [...] pamiętnika, jak i do artysty”⁴³ Popatrzmy, jak rozwiązała ten problem Brook-Rose:

*I write – well, sometimes – to Jerusalem
Via Babylon, and my letters arrive.
It matters little if my views are then
Proved right or wrong. An artist's memoirs thrive
Through scribbles that turn inwards, loose again
To something messy, crazy! But alive. [PLD 45]*

„Omylon” został u niej artysta, „pochylon w siebie”, „obłądny” i „wielce rzeczywisty” – pamiętnik. Mniejsza o to, że tłumaczka pominęła słowo „ogryzmlony”, zamieniła „rzeczywisty” na „żywy” („*alive*”) i zastosowała amplifikację w wersji 45 – w tej chwili ważniejszy jest fakt, iż musiała rozwikłać niejasność wiersza i przedstawić w swoim tekście jego interpretację. Zauważmy także, iż przy okazji jednoznacznie odczytała „omylon” i „obłądny”, które w oryginale można zrozumieć na co najmniej dwa sposoby⁴⁴.

W wierszu *Stolica* obok XIX-wiecznej konstrukcji „wytchnę oku” wystąpił szereg modyfikacji składniowych („gestem wypocząć”, „iść z ruszeniem głowy”, „utonąć wzwyż”, „ożałobionych czarno”), leksykalnych („ożałobionych”, „nie-dobliżnionych”) i frazeologicznych („fabryczna ekstaza”, „chmurny tłok”)⁴⁵. Są one – według Puzyniny – innowacyjne w stosunku do języka ogólnego i służą „budowaniu całości utworu z form poruszonych”⁴⁶. „Błędne” konstrukcje, jed-

⁴⁰ J. Puzynina, *Z problemów składni w tekstach poetyckich Norwida*. W: *Słowa Norwida*. Wrocław 1999, s. 114.

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 113, przypis 25.

⁴² M. Adamiec, „*Klaskaniem mając obrzękle prawice*”. W zb.: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1986. – Trznadel, *op. cit.*, s. 44.

⁴³ Puzynina, *op. cit.*, s. 102.

⁴⁴ Zob. S. Sawicki, *Z zagadnień semantyki poetyckiej Norwida*. W: *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986, s. 29.

⁴⁵ Zob. Puzynina, *op. cit.*, s. 97–98.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 98.

nym słowem, pełnią określoną funkcję semantyczną w wierszu, nadając mu nowe sensory. Czy wobec tego tłumacze mieli prawo poprawiać tego typu „omyłki” Norwida?

1

O! ulico, ulico...
Miast, nad którymi k r z y ż;
Szyby twoje skrzą się i świecą
Jak źrenice kota, łowiąc mysz.

*This street – a street
In any city: over them all the c r o s s.
Windows-panes, juggling sunlight, sometimes
cheat:
Twinkling like cat's eyes but no mouse to toss.*

[.]

5

Idzie Arab, z kapłańskim ruszeniem głowy,
Wśród chmurnego promienienia łoku;
Białą, jak statua z kości słońsiówęj;
Pojrzę nań... wytchnę o k u!

*An Arab, in his priestly clothes, goes by,
A ray of stillness in the rush of clouds.
He is carved ivory.
My eye can rest. Let its repose be proud.*

6

Idzie pogrzeb, w ulice spływa boczne
Nie-pogwałconym krokiem;
W ślad mu pójdę, g e s t e m wypoczną,
Wypoczną – o k i e m!... [PWsz 2, 38–39]

*And then a funeral. At last no rush.
The side-street crowd respects death's dignity.
I follow it. My fretful gestures hush.
Here let me rest my eye. [PLD 52]*

Żadne językowe „błędy” poety nie są w przekładzie Peterkiewicza i Singera widoczne. Translatorzy rozstrzygnęli spór norwidologów co do wersów 3 i 4 pierwszej strofy, gdzie właściwie nie wiadomo, czy wyrażenie „łowiacz mysz” odnosi się do szyb (jak wskazuje składnia), czy raczej (co logiczniejsze) do kota?⁴⁷ W angielskim tekście imiesłów został zastąpiony zwrotem „no mouse to toss” i określa „szyby”, które odbijając światło „oszukują” i wyglądają jak „oczy kota”. Podobnie przełożono zresztą inne „formy poruszone” Norwida: „kapłańskie ruszenie głowy” idącego Araba zamieniono na „kapłańskie szaty”, a „gestem wypoczną” na „moje nerwowe ruchy uspokajają się”. Pozostałe modyfikacje leksykalne, składniowe i frazeologiczne uległy w tłumaczeniu także bardzo wyraźnej zmianie. Stąd nasuwa się wniosek, że tłumacze upraszczali wiersze interpretacyjnie niejasne, wybierając ich jedno znaczenie. Tak było w przypadku *Stolicy* i pierwszego ogniwa *Vademecum*, tak stało się także w przekładach *Pielgrzymy* oraz *Finis*.

Wydaje się, że do jednoznacznego interpretowania Norwidowych tekstów niejednokrotnie zmuszała tłumaczy także sama materia językowa, z której poeta budował swoje utwory. Są one prawie nieprzekładalne – szczególnie na skutek stosowania przez Norwida techniki przemilczeń i niedopowiedzeń, tworzenia nowych znaczeń, gier słownych, pasji reinterpretacji pojęć i dochodzenia do źródeł słów, stwarzania napięcia między nimi, wyszukiwania wieloznaczności, rozwarstwiania synonimów, użycia paradoksu, kontrastu semantycznego, paraboli, alegorii, symbolu i konceptu⁴⁸. Wszystkie te zabiegi na słowach tworzą warstwę znaczeń

⁴⁷ Różne interpretacje tych wersów czytelnik znajdzie w pracach: Tr z n a d e l, *op. cit.*, s. 73. – M. J a s t r u n, *Interpretacje. „Poezja”* 1970, nr 6, s. 6–16.

⁴⁸ Zob. I. F i k, *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*. Kraków 1930. – J. B ł o Ń s k i, *Norwid wśród prawników. „Twórczość”* 1967, nr 5. – Z. Ł a p i Ń s k i, *Norwid*. Kraków 1971, s. 9–49. – S a w i c k i, *op. cit.*

w utworach Norwida, stąd tak ważne jest ich poprawne przetłumaczenie. Niestety, jak okazało się przy lekturze przekładów zawartych w *Poems – Letters – Drawings*, było to zadanie prawie niewykonalne.

Przede wszystkim trudne do oddania okazały się Norwidowe gry na znaczeniach jednego słowa. Wiąże się to oczywiście z brakiem słownikowej ekwiwalencji danego wyrazu w dwóch językach. Stąd bardzo rzadko zdarzały się sytuacje, kiedy można było znaleźć w języku angielskim odpowiednik wieloznacznego słowa polskiego – a nawet jeśli taki istniał, tłumacze nie zawsze czynili zeń użytek, co można zobaczyć na przykładzie wyrazu „pióro” w *Sławie*. W tym wierszu słowo to znaczy nie tylko „narzędzie do pisania”, ale także „ptasie pióro”, na co wskazuje taki obraz:

– I gwar, myślicie... że jest gromem dziejów?
[.]
I że poezja jest to nerwów drżenie
W takt namiętnościom – i że piór sumienie
W Eunuka wachlarz składa się, by zwiewać
Z nadobnych liców skwar, lub łatwiej ziewać?... [PWsz 1, 289]

Jednakże Brook-Rose nie wykorzystała w tłumaczeniu słów „*quill*”, „*quill-feather*” czy „*quill-pen*” (które mieszczą w sobie obydwa przywoływane w oryginalnie sensy tego wyrazu), znacznie przekształcając tym samym oryginał:

[...] – *that the pen's conscience swerves*
Into a eunuch's fan [...] [PLD 34]

Uproszczenia semantyki utworu w przekładzie zdarzały się także w przypadku budowania przez Norwida napięć między wieloma słowami bądź dzięki stwarzanej przez kontekst konieczności asocjacji, bądź dzięki wręcz paradoksalnemu zestawianiu owych słów. Tu największym problemem było uzyskanie semantycznego napięcia tej samej rangi czy tej samej jakości co w oryginale. Czasami tłumacze nie umieli lub nie mogli budować dodatkowych znaczeń poprzez zestawianie z sobą wyrazów, których przede wszystkim podstawowe, a nie naddane sensy musiały zgadzać się z pierwowzorem. Tak więc w wierszu *Finis* Norwid pisząc „śmiertelnik” w kontekście słów wiążących się z botaniką („Flory-badacz”, „zielnik”, „mech”, „liść”, „twory”) wywołuje u czytelnika skojarzenie z „nieśmiertelnikiem”. Tłumacz natomiast takiego skojarzenia wywołać nie mógł, nie istnieje bowiem w języku angielskim nazwa kwiatu, która przeczyłaby śmiertelności. Zginął wobec tego w przekładzie drugi poziom utworu, co więcej, zmieniona została podwójność sensu samego słowa „śmiertelnik”, które w języku polskim oznacza „tego, co musi umrzeć”, i jest równocześnie synonimem „każdego, zwykłego, przeciętnego człowieka”. W języku angielskim to drugie znaczenie oddaje się raczej za pomocą słowa „*everyman*”. „*Mortal*”, odnosząc się do wszystkich ludzi, od razu przeciwstawia ich temu, co nieśmiertelne (duszy, Bogu), w języku polskim natomiast jakby zapomniano o tym przeciwieństwie, utożsamiając „śmiertelnika” z „osobą nie odznaczającą się niczym specjalnym” czy z „przeciętnym zjadaczem chleba”. Stąd w angielskiej wersji utworu pojawiło się jakieś pojęcie nieśmiertelności, choć nie wprowadziła go przywoływana nazwa kwiatu, lecz samo słowo „*mortal*”. Semantyczne napięcie między „śmiertelnikiem” a „nieśmiertelnikiem”

zostało więc zachowane, choć bardzo osłabione i mające inną jakość niż w oryginale. (Np. brak tu chociażby „paradoksalnego pomieszania imion” i typowo norwidowskiego „ironicznego wskazania nielogiczności czy też nieodpowiedzialności pierwotnych znaczeń słów”⁴⁹):

„Tak Flory-badacz, dopełniwszy zielnik,
Gdy z poziomego mchu najmniejszym liściem
Szeptął o śmierciach tworów, chce nad wniściami
Księgi podpisać się... pisze... śmiertelnik! [PWSz 2, 139]

*Likewise the botanist or the floral
Student whispering the death of plants, from sun-
Less moss to leaf, now, his herbarium done,
Over its entrance signs his name: a mortal.* [PLD 70]

Zwykłe zestawianie antonimów raczej nie było trudne do przełożenia dla autorów tłumaczeń zawartych w *Poems – Letters – Drawings*. Natomiast tam, gdzie Norwid wprowadza do paradoksu dodatkową grę semantyczną, która „wiedzie do wykrycia różnych poziomów znaczeniowych poszczególnych słów”⁵⁰, pojawiły się trudności w przekładzie. Tak stało się np. w przypadku wyrazów „Ideal” i „bruk” z *Fortepianu Szopena*. Tu słowo „bruk” ma znaczenie dosłowne: „twarda nawierzchnia ułożona z kamieni” i (dzięki zestawieniu z wyrazem „Ideal”) metaforyczne – „niskość”, „małość”, „zwyczajność”, „ordynarność”, „wulgarność”. Trudno było zmieścić obydwa te znaczenia w jednym angielskim słowie. Pierwszy, dosłowny sens wyrazu jest w utworze o tyle ważny, że odnosi się do konkretnej sytuacji – wyrzucenia fortepianu na ulicę; drugi – pokazuje zderzenie się sfery sztuki idealnej z brutalną, twardą i ordynarną rzeczywistością. Przyglądając się tłumaczeniu Pietrkiewicza można stwierdzić, że położył on większy nacisk na podstawowe niż na metaforyczne znaczenie słowa („bruk” – „cobble stones”):

Ideał – sięgnął bruku -- [PWSz 2, 147]

The Ideal has reached the cobble stones. [PLD 74]

Osobny problem dla tłumaczy stanowiły Norwidowe wyrażenia, którym poeta nadał nowe znaczenie poprzez ich reinterpretację. Spośród klasycznych przykładów tego rodzaju utworów słownych tylko jeden doczekał się przekładu w *Poems – Letters – Drawings*. Był to wyraz „od-począł” z *Promethidiona*, znaczący – według przypisu Norwida – „p o c z ą ł n a n o w o, począł w drugiej potędze...”, choć sam kontekst poematu uwyraźnił także podstawowe znaczenie tego słowa:

O! gdybym jedną kaplicę zobaczył,
[.]
Gdzie by kamieniarz, cieśla, murarz, snycerz,
Poeta – wreszcie Męczennik i rycerz
O d p o c z ą ł w pracy, czynie i w modlitwie... [PWSz 3, 444]

Tłumacze *Promethidiona*, nie mogąc ująć obydwa znaczeń w jednym słowie, za ważniejszy uznali nowy sens wyrazu, który przełożyli jako „re-create”:

⁴⁹ Sawicki, *op. cit.*, s. 36.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 39.

*But just to see a chapel like this room
[.]
There the stone-cutter, mason, carpenter,
Poet, and finally the knight and martyr
Could re-create with pleasure, work and prayer. [PLD 17]*

Pomijając niezrozumiałą tu zamianę „czynu” na „*pleasure*” (przyjemność), w przekładzie wyrazu „o d - p o c z ą ć” dokonany przez Pietrkiewicza i Singera została chociaż oddana inwencja słowotwórcza Norwida. Tłumaczenie nie dorównuje oczywiście pierwowzorowi, ponieważ nie ukazuje równocześnie pierwotnego jak i naddanego znaczenia wyrazu. Pokazuje jednak mechanizm tworzenia nowych znaczeń za pomocą dywizu rozdzielającego, co jest w języku angielskim tak samo rzadko spotykane, jak w języku polskim⁵¹.

Widać wyraźnie, że tam gdzie w grę wchodziła wieloznaczność słów bądź wyrażań, tłumacze byli prawie zawsze zmuszeni do wybrania ich jednego znaczenia, upraszczając tym samym przekładany tekst. Tak więc nie tylko strategia translatorska obrona przez Pietrkiewicza, Singera i Brook-Rose oraz ich wybór jednej z wielu możliwych interpretacji danego utworu przyczyniły się do jednostronnego i jednoznacznego pokazania wymowy myślowej pierwowzorów.

Na jej spłylenie i uproszczenie wpłynęło także ignorowanie przez tłumaczy w *Poems – Letters – Drawings* oryginalnej interpunkcji i zapisów graficznych. Nie stosowali oni Norwidowego sposobu stawiania pytańników, poprawiali interpunkcję, rzadko kiedy wyróżniali podkreślane przez Norwida słowa⁵² i sporadycznie oznaczali (np. gwiazdkami) jego przemilczenia strukturalne. Nie tylko zginęła w ten sposób oryginalność zapisu jego tekstów, ale przede wszystkim osłabiona została ich warstwa semantyczna⁵³. Nie chodzi tu o absolutną wierność wobec Norwidowych zapisów – choćby dlatego, że tłumacze nie sięgali do autografów tekstów poety, ale do ich wersji mniej lub bardziej zmodernizowanych przez wydawców. Oczywiście jest także fakt, iż translatorzy musieli stosować się do wymogów angielskiej interpunkcji. Niemniej jednak odpowiednia grafia i interpunkcja (tzn. koniecznie wyróżniająca podkreślone przez Norwida sensy i uwytłaczające właściwości intonacyjno-retoryczne tekstu) nie jest problemem nierozwiązywalnym i przy odrobinie wysiłku można byłoby ją opracować.

Najbardziej rażącym niedopatrzaniem jest w *Poems – Letters – Drawings* brak wyróżnienia przez Pietrkiewicza podkreślonych u Norwida wyrażań w zakończeniu „cody” *Fortepianu Szopena*, o czym można się było przekonać czytając – kilkakrotnie już w tym artykule cytowany – fragment jej przekładu. Nie byłoby

⁵¹ Zob. J. Łuczak-Wild, *Aspects of Norwid's Poetic Diction: The Translator's Point of View*. W zb.: *Cyprian Norwid. Poet-Thinker-Craftsman*. Ed. B. Mazur, G. Gömöri. London 1988, s. 118. – Peterkiewicz, *Introducing Norwid*, s. 244. Autorzy ci nie zwrócili jednak uwagi na fakt, iż Norwid stosował dywizy dwojakiego rodzaju: spajające i rozdzielające. W języku angielskim dywizy rozdzielające są tak samo rzadko stosowane jak w polszczyźnie – zob. B. Subko, *O funkcjach łącznika w poezji Cypriana Norwida*. „Studia Norwidiana” nr 5/6 (1987–1988).

⁵² W różnych wydaniach edytorzy Norwidowe podkreślenia oddawali albo kursywą (np. Sowiński), albo drukiem rozstrzelonym (np. Gomulicki).

⁵³ O roli specyficznych rozwiązań graficznych w utworach Norwida pisali m.in.: E. Kasperski, *Problem pytań w twórczości Norwida*. W zb.: *Dialog w literaturze*. Red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski. Warszawa 1978. – Subko, *op. cit.* – Z. Mitosek, *Przerwana pieśń. (O funkcji pod-*

chyba problemem graficzne oznaczenie zdań w niej występujących – choćby pogrubiając w nich litery, spacjując je lub stosując kursywę⁵⁴.

Również nierozwiązanym, a technicznie trudniejszym problemem edytorskim niż wyróżnianie ważnych słów jest w *Poems – Letters – Drawings* umiejscawianie Norwidowego pytajnika, który w tekstach poety „nie sygnalizuje li tylko intonacji wypowiedzi pytających. Ma o wiele szersze zastosowanie niż dziś i w czasach Norwida. [...] Jest on wielofunkcyjny, rzeczywiście Norwidowski. [...] Może jest to znak ironii? Może intonacji?”⁵⁵ Niestety, żaden tłumacz nie uwzględnił tej szczególnej funkcji Norwidowego pytajnika, który w przekładach ani nie sygnalizuje ważnych części tekstów, ani nie współtworzy swoistej partytury intonacyjnej tłumaczonych utworów. Tak jest w przypadku tłumaczenia *Fatum*, gdzie wersy 7 i 8 („I spostrzegło, że on patrzy – c o? skorzysta / Na swym nieprzyjacielu”, PWSz 2, 49)⁵⁶ Pietrkiewicz i Singer oddali jako zdanie oznajmujące. Tak stało się również w przekładzie *Fortepianu Szopena*, gdzie wewnątrz wersów 29 i 53 nie pojawiły się znaki zapytania⁵⁷. Przyglądając się także innym przekładom utworów Norwida w *Poems – Letters – Drawings* można wysnuć wniosek, iż tłumacze w zasadzie nie uwzględnili szczególnej funkcji pytajnika w Norwidowych tekstach, zwłaszcza nie umieszczali go na „pozycji z a p o w i e d n i k a”⁵⁸.

Norwid stosował własną sztukę przestankowania, która nie tylko wydaje się niezwykła dzisiejszemu czytelnikowi, ale także była „dziwaczna” w oczach czytelników XIX-wiecznych. (Np. Marcelli Motty – pierwszy recenzent *Fortepianu Szopena* – zapytywał: „po cóż to [...] umyślne gwałcenie [...] nawet najelementarniejszej interpunkcji!”⁵⁹) Rzeczywiście – różnorodne Norwidowe zabiegi w dziedzinie przestankowania sprawiły, iż jego teksty czyta się „w sposób odmienny od zwyczajnego, wyczuwając w nich zarazem nowy walor semantyczny”⁶⁰. Niestety, ten „nowy walor semantyczny” w utworach Norwida jest zacierany przez jego tłumaczy w *Poems – Letters – Drawings*, gdzie „Norwidowskie nadużycia interpunkcyjne”⁶¹ zostały w zasadzie zamaskowane. Np. w *Fatum* zapis graficzny jest jedną z ważnych cech utworu, wartą zachowania w przekładzie. Przedstawia on całą gamę emocji związanych z fabułą utworu: zaskoczenie, napięcie, oczekiwanie, namysł, strach i ulgę. Tymczasem Pietrkiewicz i Singer wcale nie uwzględnili szczególnej roli interpunkcji – w ich przekładzie nie oddaje ona uczucia i napięcia związanego z toczącą się w utworze walką.

kreśleń u Norwida). W zb.: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*. Red. E. Czaplejewicz, W. Grajewski. Warszawa 1988. – S. Rzepczyński, *Wokół nowel „włoskich” Norwida*. Słupsk 1996, s. 89, 143, 146–147. – J. Fert, wstęp w: C. Norwid, *Vade-mecum*. Wrocław 1990, s. CVI–CXXXIII. BN I 271.

⁵⁴ W autografie (C. Norwid, *Vade-mecum. Podobizna autografu*. Z przedmową W. Borołowego. Warszawa 1947, s. 112) Norwid je podkreśla.

⁵⁵ Fert, *op. cit.*, s. CIX.

⁵⁶ W autografie (Norwid, *Vade-mecum. Podobizna autografu*, s. 35) Norwid podkreślił „co?”.

⁵⁷ Występują one w PWSz i oczywiście w autografie (jw., s. 107–112).

⁵⁸ Fert, *op. cit.*, s. CXXIX.

⁵⁹ Wojtuś [M. Motty], *De omnibus rebus et quibusdam aliis*. „Dziennik Poznański” 1865, nr 196.

⁶⁰ J. W. Gomulicki, *Uwagi o poezji C. Norwida*. W: Norwid, *Pisma wybrane*, t. 1, s. 42.

⁶¹ Fert, *op. cit.*, s. CVI.

Szczególnie wyraźny w *Fortepianie Szopena* główny mechanizm interpunkcyjny, polegający na „wydobyciu słowa z biernego trwania i zmuszenia do maksymalnej aktywności znaczeniowej, brzmieniowej, obrazowej”⁶², także nie został w przekładzie Pietrkiewicza odpowiednio zasygnalizowany. Spójrzmy na strofę 6 utworu, której zapis miał oddać brzmienie ostatnich dźwięków muzyki Szopena⁶³:

I – oto – pieśń – skończyłeś – – i już więcéj
 Nie oglądam Cię – – jedno – słyszé:
 Coś? ... jakby spór dziecięcý – –
 – A to jeszcze kłóćą się klawisze
 O nie dośpiewaną chęć:
 I trącając się z cicha,
 Po ósm – po pięć –
 Szemrzą: „Począłże grać? czy nas odpycha??...” [PWsz 2, 145]

*So – you have played your piece – I shall
 See you no more – but only bend
 An ear to something... like a children's quarrel
 As all the keys contend
 Over desires in unsung staves
 And straining as
 They pluck in fifths and octaves:
 Is he playing again? Or disdainig us?* [PLD 72]

Jest wyraźne, że w przekładzie Pietrkiewicza zapis tej strofy nie przekazuje szmeru cichych dźwięków.

W tłumaczeniach listów Norwida daje się również zauważyć tendencję do upraszczania ich zapisu – choćby przez rezygnację z niektórych znaków graficznych. O ileż uboższe w takie znaki jak wielokropek, pytajnik i wykrzyknik jest w porównaniu z pierwowzorem np. poniższe tłumaczenie listu Norwida do Michaliny Dziekońskiej z 9 VIII 1852:

I teraz – lada kto, kilka frazesów złapawszy, rzuca na ten Ciebie przeczacny kamieniem?!...
 O! żaki – o! dzieci...
 Długoż Kolumby będą w kajdanach umierać za to, iż miny złota otworzyli ludziom?...
 O! dzieci niewdzięczne, zarozumiałe i bez serca... [PWsz 8, 174–175 (156)]

*And now – any upstart, getting hold of a few platitudes, throws a stone at that noble Shadow.
 Oh, schoolboys – oh, children –
 How long will every Columbus die in chains for opening the mines of gold to men?
 Oh, ungrateful children, conceited and heartless...* [PLD 22]

Również Norwidowe przemilczenia strukturalne są sygnalizowane w *Poems – Letters – Drawings* bardzo rzadko. Tak stało się tylko w przypadku przekładów listu poety do Dziekońskiej (Paryż, 9 VIII 1852) i wiersza *Bema pamięci żałobny-rapsod*, w których Pietrkiewicz oznaczył przemilczenia kropkami.

Przy odrobinie wysiłku można było zadbać o zachowanie znaków ekspresji stosowanych przez Norwida i o oddanie – choć w pewnym stopniu – ich funkcji.

⁶² *Ibidem*, s. CXXVII.

⁶³ Zob. M. Straszewska, *O milczeniu i ciszy u Norwida*. „Przegląd Humanistyczny” 1964, z. 4, s. 52–53. W autografie (Norwid, *Vade-mecum. Podobizna autografu*, s. 109) Norwid, by wydobyć drżenie dźwięków w przedśmiertelnej ciszy, oddziela od siebie słowa i wyrażenia pojedynczymi lub podwójnymi myślnikami.

Można było także o wiele częściej graficznie oznaczać przemilczenia strukturalne. Można było również (czasami zdarzało się to w *Poems – Letters – Drawings*) konsekwentnie wyróżniać słowa szczególnie ważne w przekładanych utworach. Można było wreszcie uwzględnić w tekstach niezwykłą rolę Norwidowego pytajnika – niestety, jak wiemy, nie wziął tego pod uwagę żaden z tłumaczy.

Jaki wobec tego obraz tekstów Norwida wyłania się przy lekturze przekładów zawartych w *Poems – Letters – Drawings*? Na pewno są to utwory mniej głębokie, mniej wieloznaczne, mniej zagadkowe i mniej migotliwe semantycznie niż w oryginale. Są to natomiast teksty, w których doskonale wydobyto dowcip, ironię i satyrę. Pietrkiewicz, Singer i Brook-Rose generalnie zresztą najlepiej poradzili sobie z tłumaczeniem krótkich utworów satyrycznych Norwida, takich jak: *Fraszka [I]*, *Siła ich*, *Posiedzenie*, *Marionetki*, *Posąg i obuwie*, *Język-ojczysty*, *Omyłka*, *Zagadka*, *Mój psalm* i *Przepis na powieść warszawską*. Dobrze także tłumacze ci oddali dydaktyzm Norwidowych tekstów, ich paraboliczność i gnomiczny charakter. Niestety, wbrew zapowiedziom z przedmowy („*Norwid may sound archaic because of his familiarity with early forms in Polish poetry*”, PLD XIV) nie udało im się przekazać staroświeckości języka i stylu tych utworów. W zasadzie translatorzy nie stosowali nawet najłatwiejszej do uzyskania w języku angielskim archaizacji leksykalnej, polegającej na używaniu dawnych form zaimków osobowych i dzierżawczych („*Thou*”, „*Thy*” i „*Thee*”), końcówek czasowników oraz przestawionych wyrażań.

Tłumacze z *Poems – Letters – Drawings* raczej skupili się na wyeksponowaniu nowoczesności i niekonwencjonalności poezji Norwida, akcentując m.in. jej związek z mową potoczną. Przekładając fragmenty z *Promethidiona*, Pietrkiewicz i Singer podkreślali np. fakt, że poemat „*is moulded on the rhythms of common speech*” (FC 147), i ich przekład nasycony jest kolokwializmami o wiele bardziej niż oryginalny:

„Jest to zapewne wiele – rzekł Bogumił –
Lecz ja bym głównie myśl artysty badał,
I czy dosłownie Naród on spowiadał,
[.]

Czy, mówię, prawdę na swym stawiał grobie,
Czy się jej grobem podpierał ciosanym?”
„– Cóż te morały do rzeczy należą –
Konstanty na to ozwał się z młodzieżą –
[.]
C o p i ę k n e m, to każdemu się podoba,
I konfesjonał na to niepotrzebny.
Ho! hop – koniku mój, rwij się od żłoba...
Ho hop!... cóż na to Bogumił wielebny?” [PWsz 3, 433–434]

*Bogumil said: „That's quite a mouthful, but accepting the lot
I would still rather examine an artist's t h o u g h t.
I'd prefer to ask whether he spoke the whole truth of his nation,
[.]
Whether he buried truth or the truth buried him:
that's the test, and it doesn't depend on my personal whim ”*

„Now, now. Why moralize? – and at such length too”,
Konstanty broke in from among the young men.
 [.]
 „What's beautiful is for us all
 and doesn't need a confessional.
 Rain, rain, go to Spain
 Old Bogumil's at his tricks again”. [PLD 14]

Paradoksalnie, mimo wyrażen potocznych, takich jak „*quite a mouthful*” czy „*Old Bogumil*”, przekład Pietrkiewicza i Singera w znacznie mniejszym stopniu niż oryginał przypomina rozmowę. Stało się tak za sprawą tych samych błędów, które popełnili tłumaczący tłumacząc *Fatum* – wydłużania wersów utworu i rozjaśniania jego treści za pomocą licznych uzupełnień. W rezultacie *Promethidion* w ich wydaniu stracił wiele, jeśli chodzi o podobieństwo do pierwowzoru, zwłaszcza w sferze, do której przykładali największą wagę: w stylizacji wiersza na wypowiedź ustną.

Nie bardzo udało się także tłumaczom pokazanie „eksperymentalności” poezji Norwida. Określona w przedmowie jako: „*the experiment of a most unusual kind in any poetry*” (PLD XIII), nie wydaje się już tak eksperymentalna i nowoczesna, jak zapewniał o tym Pietrkiewicz. Wbrew jego zapewnieniom nie może już być również odebrana jako „*a dark manual*” (PLD XV), ponieważ bardzo często to, co w niej ciemne, tajemnicze i wieloznaczne, jest rozjaśniane i wygładzane przez tłumaczy.

Tak więc o ile przekład listów Norwida zamieszczonych w tym zbiorze można ogólnie uznać za udany, o tyle tłumaczenia zawartych tam wierszy – raczej za porażkę.