

Agata B r a j e r s k a - M a z u r – NORWID W TŁUMACZENIU
MICHAELA J. MIKOSIA

Michael J. M i k o ś, *Polish Romantic Literature. An Anthology*, Bloomington 2002 ss. 216.

Początek XXI w. zapowiada się obiecująco, jeśli chodzi o liczbę tłumaczeń utworów Norwida na język angielski. W 2000 r. ukazał się pokaźny zbiór przekładów Norwidowych tekstów: *Poems – Letters – Drawings* autorstwa Jerzego Peterkiewicza¹. Rok 2002 przyniósł antologię polskiej poezji romantycznej Michaela J. Mikosia², w której znajduje się 19 tłumaczeń utworów Norwida. W marcu 2004 r. w Anglii wyszedł obszerny wybór Norwidowych wierszy w tłumaczeniu Adama Czerniawskiego³.

Wśród tych trzech pozycji szczególną uwagę trzeba zwrócić na antologię profesora Mikosia, która zawiera nowe, nie drukowane wcześniej, tłumaczenia Norwidowych tekstów. Charakterystyczną cechą tej antologii jest jej skierowanie ku specyficznemu typowi odbiorcy: amerykańskiemu studentowi slawistyki, słabo znającemu polską kulturę i historię. Stąd też znajdujące się w niej przekłady obfitują w przypisy wyjaśniające polskie zwyczaje, zawierające odniesienia do polskiej literatury czy historii. Niestety, sama krótka nota o twórczości i życiu Norwida, poprzedzająca przekłady jego utworów, wnosi niewiele wiedzy o Norwidowych dziełach. Mikoś wymienia tu zresztą tylko trzy tytuły zbiorów wierszy Norwida, zaliczając do nich – oprócz *Vade-mecum* – także... *Czarne i Białe kwiaty*⁴ (!).

Druga myląca informacja odnosi się do specyficznego zapisu tekstów Norwida. Mikoś już w pierwszym przypisie informuje czytelnika, że „Norwid używał wytłuszczonego druku”⁵, podczas gdy najczęściej po prostu podkreślał on ważne słowa i wyrażenia⁶. Przekłady Mikosia świadczą zresztą o tym, że nie wzorował się na autografach utworów, lecz na ich zmodernizowanych wersjach proponowanych przez Juliusza W. Gomulickiego. Jeśli jednak translator kopiował większość rozwiązań interpunkcyj-

¹ Cyprian Kamil N o r w i d, *Poems – Letters – Drawings*. Transl. J. Peterkiewicz (Pietrkiewicz). Manchester 2000 ss. 95. Obszerną recenzję tego zbioru zamieścił „Pamiętnik Literacki” 94:2004 z. 1 s. 151-174 (A. B r a j e r s k a - M a z u r. *Norwid w tłumaczeniach Jerzego Pietrkiewicza*). Zob. także: A. C z e r n i a w s k i. *Norwid Lost in Translation*. „Metre” 2002 nr 12 s. 121-123.

² M. J. M i k o ś. *Polish Romantic Literature. An Anthology*. Bloomington 2002 s. 129-150 (dalej: PRL).

³ C. K. N o r w i d. *Selected Poems*. Anvil Press 2004.

⁴ „The essential motives of his thought were expressed in the collections of lyrics *Black Flowers* and *White Flowers* (1856-57), *Vade-mecum* (1865-66), numerous plays and treatises”. PRL s. 129.

⁵ Jw.

⁶ Por. C. K. N o r w i d. *Vade-mecum. Podobizna autografu*. Z przedmową W. Borowego. Warszawa 1947.

nych i graficznych Gomulickiego, to dlaczego nie wszystkie⁷ i dlaczego z *Pism wybranych*, a nie z *Pism wszystkich*?

Sam dobór Norwidowych tekstów wydaje się w antologii bardzo udany. Są tu teksty charakterystyczne dla twórczości Norwida, reprezentujące trzy odmienne nurty obecne w jego poezji: poezję intelektualną, symboliczną i „czystą” lirykę. Całość zamyka przekład fragmentu *Kleopatry*⁸ (pierwsze tłumaczenie dramatu Norwida na język angielski⁹) oraz listu poety do Michała Kleczkowskiego z września 1856 r. List ten ukazuje czytelnikom nie tylko sprawy i tematy, które głęboko poruszały Norwida (emigracja, człowiek, niewola, sytuacja polskiej literatury w kraju, bieda i los artysty, potrzeba stworzenia nowej polskiej sztuki), ale i pospieszny sposób pisania, jakim poeta często się posługiwał w swojej korespondencji, kontynuującej rozmowę towarzyską¹⁰. Sposób, który za wzorec językowy obrał sobie mówioną potoczność, stworzony według zasady „Piszę, jakbym gadał”¹¹. Stąd wybrany przez Mikosia Norwidowy list-rozmowa charakteryzuje się pewną niedbałością stylu oraz dużą dozą prywatności i emocjonalności. Wszystko to bardzo dobrze udało się oddać Mikosiowi w przekładzie. Zachował pospieszność Norwidowego stylu tak jak w pierwowzorze, rozdziając myślnikami krótkie zdania bądź ich równoważniki:

N: „Kończę – bo zapracowany jestem; nigdzie w świecie nie bywam – nie mogę – czasu brak – a tu jeszcze na lepsze atelier zapracować trzeba, bo liche mam na teraz”¹².

M: „I come to the end of this letter – because I am buried in work – **I do not go about at all** – I cannot – lack of time – and still I have to work for a better atelier, for mine is fourth-rate now”¹³.

⁷ Mikoś nie umieszcza znaku zapytania w pozycji zapowiednika – jak Norwid, np. w *Fatum*: „I spostrzegło, że on patrzy – c o? skorzysta”. Zamiast rozstrzelonego druku używa wytłuszczeń, zamiast pojedynczych – podwójnych myślników.

⁸ Akt II, sc. 6.

⁹ Jeśli nie liczyć parafrazy *Krakusa*, powstałej w 1929 r. (V. G o r y ń s k a. *Krakus and the Dragon. An early Polish Legend*. Paraphrased from the dramatic version of Norwid. Lwów 1929).

¹⁰ W innego typu listach – w epistolograficznych rozprawkach filozoficznych – Norwid posługiwał się stylem bardziej formalnym i literackim. O obydwu sposobach pisania w Norwidowej korespondencji piszę w *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida*. Lublin 2002 s. 267-301.

¹¹ H. Z g ó ł k o w a. „*Lad w moich listach*”. *O spójności listów Cypriana Kamila Norwida*. „*Studia Polonistyczne*” 1983-1984 z. 11-12 s. 153. Zgółkowa wzoruje się tu chyba na Miriamie, który jako pierwszy sposób listowania Norwida określił: „Piszę, jakbym mówił” (C. N o r w i d. *Wszystkie pisma po dziś w całości lub fragmentach odszukane*. Zebrał i wydał Z. Przesmycki. T. VIII. Warszawa 1937 s. IX).

¹² Cyt. za: C. K. N o r w i d. *Pisma wybrane*. Wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki. T. V. Warszawa 1980 s. 350 (dalej: PW).

¹³ PRL 149-150.

Czasami starał się wręcz uprościć styl Norwida, czyniąc swój przekład bardziej zrozumiałym dla amerykańskiego odbiorcy:

N: „[...] wiesz, że Zofia Sobieska za Komierowskim – byli tu przeszłą zimą – pan Ignacy umarł – Maks, syn, umarł – pan Jan żyje – ociemnał – w Warszawie mieszka i leczy się” (PW V 349).

M: „[...] you know Zofia Sobieska, wife of Komierowski – Ignacy Sobieski died – his son Max, died – Jan is alive – lost his sight – lives in Warsaw and is being treated” (PRL 149).

N: „niestałość robót stawia mię raz swobodnie, drugi raz ciasno mi bardzo bywa” (PW V 349).

M: „the instability of work makes me sometimes free, while at other times I am in a difficult situation” (PRL 149).

Nie jestem jednak pewna, czy wzgląd na zrozumiałość tekstu dla anglojęzycznego czytelnika może być usprawiedliwieniem opuszczenia w przekładzie następującego zdania, które tak wiele mówi o polskiej emigracji:

N: „Emigracja ze nigdy nic, więc i tu jako c i a ł o z b i o r o w e nie odparła tego ani zdefiniować nawet n i e zdobyła się – tylko t a k, jak to u nas wszystko!...” (PW V 349).

W przekładanych przez Mikosia wierszach Norwida czytelnik raczej nie zauważył pominięć w stosunku do oryginalnych tekstów. Daje się wyczuć tendencję do bardzo ścisłego, wiernego odwzorowywania sensu i niektórych elementów struktury tłumaczonych wierszy. Stosunkowo rzadko (w porównaniu z przekładami tych samych Norwidowych tekstów, dokonanych przez innych tłumaczy¹⁴) Mikoś ucieka się do „watowania” oryginałów nieistniejącymi w pierwowzorze słowami czy wyrażeniami. Tłumacz stosuje amplifikacje najczęściej w celu zachowania rymów bądź też długości wersów oryginalnych wierszy. I tak np. w jego tłumaczeniu *Litości* ludzie „pośpieszają z gąbkami „in relief” i nie – jak w oryginale – „pierwej”, ale „again” (znów), tylko dlatego, że „in relief” i „again” rymują się z „handkerchief” i „then”:

Gdy płyną ł z y, chustką je ocierają;
Gdy k r e w płynie, z gąbkami pośpieszają;
Ale gdy d u c h w y c i e k a pod uciskiem,
Nie nadbiegną pierwej z ręką szczerą,
Aż Bóg to otrze sam, piorunów błyskiem:
– Wtenczas dopiero!...

PW I 387

¹⁴ Mam na myśli przede wszystkim przekłady Watsona Kirkconnella i Christiny Brooke-Rose. Por. A. B r a j e r s k a - M a z u r. *Bibliografia przekładów utworów Norwida na język angielski*. „Studia Norwidiana” 17-18:1999-2000 s. 385-393.

When **tears** flow, they wipe them with a handkerchief;
When **blood** flows, they rush with sponges in relief;
But when **spirit flows out** under pressure,
They will not run up with honest hands again,
Until God dries it with a flash of thunder:
– – Only then!

PRL 135

W przekładzie fraszki *Sita ich* policje pojednały się „as partners” (jako partnerzy) do rymu z „commanders”:

Ogromne wojska, bitne generały,
Policje – tajne, widne i dwu-płciowe –
Przeciwko komuż tak się pojednały? –
P r z e c i w k o k i l k u m y ś l o m... c o n i e n o w e!...

PW I 427

Colossal armies, valiant commanders,
Police – secret, visible, and of sexes two –
Against whom have they now joined as partners?
Against a few ideas... that aren't new!

PRL 138

Do ostatniego wersu *Czemu nie w chórze?* „Jam widział krew!” tłumacz dodaje „once” (raz), rymujące się z „dissonance” (dysonans):

Śpiewajcież, w chór zebrani – –
Ja? – zmięszać mógłbym śpiew
Tryumfującej litanii:
Jam widział k r e w!...

PW I 439

Sing on, in choral company –
My singing could bring dissonance
To your triumphant litany:
I have seen **blood** once!

PRL 138

Podobnych przykładów jest kilka¹⁵, choć czasami Mikosiowi udaje się prawie zupełnie uniknąć uzupełnień i zmian znaczeniowych w wierszu, mimo zachowania

¹⁵ Przede wszystkim w tłumaczeniach wierszy: *Jesień*, *Czy podam się o amnestię? Daj mi wstążkę błękitną*, *W Weronie*, *Fatum*, *Nerwy* i *Bema pamięci żałobny-rapsod*.

w tłumaczeniu rymów i takich długości wersów jak w oryginale. Tak stało się w przypadku przekładu liryku *Jak...*, gdzie bardzo zgrabnie rozwiązał kwestię rodzajów gramatycznych¹⁶. Zachował mianowicie bezosobową formę pierwszych strof oryginału, wyrażoną przez Norwida słowami: „kto” (w. 1, strofa pierwsza), „człowiekowi” (w. 1, strofa pierwsza) i „osobie” (w. 1, strofa trzecia). Tłumacz przełożył je kolejno jako: „you”, „man” i „the one”, nie ukonkretniając od razu tajemniczej „osoby” Norwida, która dopiero w 3 wersie trzeciej strofy przekładu została określona zaimkiem dzierżawczym „her”, tym samym jednoznacznie odnosząc utwór do kobiety.

JAK...

Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi
Garścią fijołków i nic mu nie powie...

*

Jak gdy akacją z wolna zakotysze,
By woń, podobna jutrzennemu ranu,
Z kwiaty białymi na białe klawisze
Otworzonego padła fortepianu...

*

Jak gdy osobie stojącej na ganku
Daleki księżyc wpląta się we włosy,
Na pałającym układając wianku
Czoło – lub w srebrne ubiera je kłosy...

*

Jak z nią rozmowa [...]

PW I 215-216

AS...

As when a handful of violets you fling
Into man's eyes and tell him not a thing...

*

As when you rock slowly an acacia tree,
So that its scent, like the dawn of the morrow,
With the white blossoms floats down tenderly
On the white keys of the open piano...

*

As when a distant moon tangles in the hair
Of the one who is standing on the terrace,
Arranging her brow in a wreath aglare —
Or adorning it with silver grain ears.

¹⁶ W tłumaczeniu liryku *Jak...* z tym problemem nie poradził sobie wcześniej A. Czerniawski (por. A. B r a j e r s k a - M a z u r. *Norwid w tłumaczeniach Adama Czerniawskiego*. „Studia Norwidiana” 9-10:1991-1992 s. 276).

*

As a talk with her [...]

PRL 133

Amplifikacji udało się w zasadzie uniknąć także w tłumaczeniu *Bema pamięci żałobnego-rapsodu*, w którym Mikoś starał się oddać zarówno rym, jak i długość wersów pierwowzoru. Było to zadanie szczególnie trudne, gdyż w tym przypadku chodziło o przekład wiersza sześciostopowego, nawiązującego do antycznego heksametru, a „język angielski charakteryzuje się skrótowością składni i obfitością krótkich wyrazów, powodującej, że linijka wiersza jest bardziej pakowna”¹⁷.

N: Chłopcy biją w topory poblekitniałe od nieba,
W tarcze rude od świateł biją pacholki służebne,
Przeogromna chorągiew, co się wśród dymów koleba,
Włóczni ostrzem o łuki, rzekłbyś, oparta pod-niebne...

PW I 476

M: Boys beat on battle-axes, blue like the sky cloak,
Pages beat upon shields, which in the glare redden,
An enormous standard sways enveloped by smoke,
Its spear-point leans, you'd say, against the arcs of heaven...

PRL 140

W przekładzie Mikosia „topory” nie są „poblekitniałe od nieba”, ale „niebieskie jak peleryna nieba”; „tarcze rude od świateł” zmieniły się na „tarcze, które rudzieją w blasku”, a „wśród dymów koleba” na „spowita dymem”. Modyfikacje te i uzupełnienia nie naruszają warstwy znaczeniowej utworu.

W przekładzie tych Norwidowych wierszy, które są wykładnią jego filozoficznych i estetycznych przemyśleń, tłumacz nie ucieka się do żadnych amplifikacji. Jeszcze wyraźniej stara się o najwierniejsze oddanie sensu oryginałów. W *Fortepianie Szopena* np. bardzo dobrze wyklada ideę braku i dopełnienia. Zwroty trudne do zrozumienia dla amerykańskiego czytelnika bądź to ze względów kulturowych, bądź językowych (dwuznaczność semantyczna) opatruje przypisami. I tak „niedocieczony wątek”, którego wieloznaczność opisała Jadwiga Puzynina¹⁸, został przetłumaczony przez Mikosia jako „Of the thread that was still unwound –” (PRL s. 143) i opatrzony przypisem:

¹⁷ S. B a r a ń c z a k, *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań 1994 s. 56.

¹⁸ J. P u z y n i n a, B. S u b k o. *O francuskich przekładach „Fortepianu Szopena”*. „Studia Norwidiana” 15-16:1997-1998 s. 156: „Wyrażenie *niedocieczony wątek* można rozumieć dwójako: albo jako ten, który nie dociekł końca, jest nie skończony, albo taki, którego dociec nie sposób, bo niezrozumiały, niepojęty, zagadkowy. Również dwuznaczne jest słowo *wątek*, oznaczające albo tok życia, albo jego treść, sens”.

„*niedocieczony wątek* in the original refers to the thread of life that has not flowed (like liquid) to the end, has not run out, and is unfathomable”; „Dom modrzewiowy wiejski” jako „larchwood country house” oraz „Polska – przemienionych kołodziejów” jako „Poland – **of transfigured wheelwrights**” doczekały się objaśnień odnoszących się do polskiej kultury i historii.

Dokładność w przekładzie myśli Norwida mści się niekiedy na „formie, w której myśl została wyrażona”. W tłumaczeniu *Fortepianu Szopena* np. brak muzyczności¹⁹, którą wprowadzają do utworu m.in. „polifoniczne wątki, rezonansowo powracające motywy (*po dwie – po dwie, po sto – po sto*), wiersz wolny, ułatwiający frazowanie rytmiczne i nieregularne kształtowanie wersyfikacji”²⁰. W tekście Mikosia ginie poczucie, że niektóre fragmenty *Fortepianu Szopena* są literackim odpowiednikiem muzyki. Nie można już np. utożsamić fragmentu II strofy przekładu z komentarzem muzykologicznym, choć skojarzenie takie nasuwało się podczas lektury oryginału:

W frazie tej Norwid z wielkim znanstwem oddaje jeden z najistotniejszych walorów muzyki Chopina, i to walorów rozumianych w sensie stricte muzycznym, odległym od literatury. Rzut – moc to uderzenie akordowe, znane w muzyce pod nazwą „sforzanda”, czyli silnego zaakcentowania dźwięku lub akordu. W utworach Chopina silne uderzenie akordu – łagodniejące wraz z konfiguracją melodyczno-harmoniczną i płynącą dalej melodią, jest stałym elementem kompozytorstwa, co udowodnić może obejrzenie jakiegokolwiek zapisu nutowego dzieł tego artysty. „Cztery struny rozmawiające ze sobą” to nic innego jak klasyczny akord, składający się „*lege artis*” z czterech dźwięków. Rozmowa strun „*po dwie – po dwie*” to melodia przebiegająca z reguły u Chopina w dwugłosie (często, zgodnie z wpływami muzyki ludowej, w tercji lub też w sekcście). Widać więc, iż Norwid doskonale czuje smak muzyki, bawi się jej subtelnościami, docenia instynkt muzyczny. Wszak interpretacja gry Chopina, przekazana językiem poetyckim zawołowanym w metaforę, jest niemal tożsama komentarzowi muzykologicznemu²¹.

Bardzo niepoetyckie, wręcz toporne, wydają się także przekłady wierszy *Bema pamięci żałobny-rapsod, Jak..., Nerwy, Czemu nie w chórze, Do obywatela Johna Brown*. Tu bardzo ściśle, aż nazbyt wierne odwzorowywanie sensu przekładanych wierszy odarło je z poetyckiego piękna, którym emanowały w oryginale. W przypadku tłumaczeń Mikosia potwierdza się więc porzekadło, że przekłady są jak kobiety – albo piękne, albo wierne.

Samo zachowanie wierności wobec sensu oryginału nie jest zresztą rzeczą prostą – zależy bowiem m.in. od tego, czy w przekładzie został oddany czynnik sensotwórczy wiersza, którym często przecież bywa jakiś element bądź elementy jego struktury. Gdy tłumacz uważa te elementy za mniej ważne i godzi się na ich pominięcie w przekładzie, najczęściej nie udaje mu się w pełni oddać ogólnego sensu utworu. Np. tłuma-

¹⁹ Definicję tego pojęcia w odniesieniu do *Fortepianu Szopena* czytelnik znajdzie w *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida* s. 148-149.

²⁰ P u z y n i n a, S u b k o, jw. s. 151-152.

²¹ J. M a l i s z e w s k i. *Cypriana Kamila Norwida słuchanie muzyki*. W: C.K. Norwid *w setną rocznicę śmierci*. Pod red. J. Pośpiecha. Opole 1984 s. 101.

czenie *Fatum* pióra Mikosia można by uznać za bardzo udane, gdyby nie fakt, że translator nie zachował kontrastu brzmieniowego i strukturalnego pomiędzy dwiema całościami strofoidalnymi oryginału, który wzmacniał i uwypuklał przesłanie utworu, głoszące, iż można pokonać Nieszczęście i odnieść z niego korzyść. W aspekcie fonetycznym różnica między całościami strofoidalnymi *Fatum* polega na zgromadzeniu spółgłosek szczelinowych (z, ś, s) i zwartoszczelinowych (dz, ć, c) w pierwszej z nich i ich braku w całości drugiej. Także organizacja obydwu części tekstu jest inna i niesie za sobą inne znaczenie. Szyk początku utworu, gdzie „poboczny” człon porównania (*comparandum*) został wysunięty na pierwsze miejsce, sugeruje „dzikość” i „bestialskość” Nieszczęścia – zwierza, podczas gdy całość druga, wracając do naturalnego szyku, „wygląda w swoim profilu kompozycyjno-stylistycznym, jakby została uwolniona od duszącego uścisku, od nerwowego napięcia”²². Postawa myślącego człowieka stającego do walki i wygrywającego z nieprzyjacielem wyraża się więc odrzuceniem w drugiej części liryku narzucanych przez część pierwszą zgrzytów brzmieniowych i chaotycznego stylu. Tymczasem w przekładzie Mikosia kontrast obydwu zwrotek został zatarty w warstwie brzmieniowej i strukturalnej utworu, co osłabia jego pozytywne przesłanie:

FATUM

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 odejrzał 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!

PW I 378

FATE

I

Misfortune came to man like a wild beast
And fixed upon him its gaze, evil-eyed...
– – It waits –
Will man step aside?

²² M. M a c i e j e w s k i. *Fatum ukrzyżowane*. „Studia Norwidiana” 1:1983 nr 1 s. 38.

II

But he looked back like an artist
 Appraising his model's outward show;
 That he looks it noticed –
What would he profit from his foe?
 With all its weight it trembled anon
 – And it was gone!

PRL 135

Poza tym tłumaczowi, mimo wszelkich starań, nie zawsze udaje się przekazać sens ogólnej wymowy utworu z powodu braku ekwiwalencji słów wieloznacznych. Tak dzieje się np. w przypadku słowa „bruk” z *Fortepianu Szopena*²³. Słowo to ma tu znaczenie dosłowne: „twarda nawierzchnia ułożona z kamieni” i metaforyczne – „niskość”, „małość”, „zwyczajność”, „ordynarność”, „wulgarność”. Trudno jest 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 ulicę²⁴; drugi – pokazuje zderzenie się sfery idealnej sztuki z brutalną, twardą i ordynarną rzeczywistością. Przyglądając się tłumaczeniu „cody” *Fortepianu Szopena* dokonанemu przez Mikosia, można stwierdzić, że położył on nacisk na podstawowe znaczenie wyrazu „bruk” = „pavement” (chodnik), i odbiorca jego przekładu odczyta wymowę utworu jako gorzko-ironiczną:

Lecz Ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,
 Nawołując: „C i e s z s i ę, p ó ż n y w n u k u !...
 J ę k ł y – g ł u c h e k a m i e n i e:
 I d e a ł – s i ę g n ą ł b r u k u – –”

PW I 500

²³ Szerzej pisałam o tym w *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida*, s. 145-194, 355-356.

²⁴ J. W. Gomulicki (C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i przypisami opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1-11, Warszawa 1971-1976; dalej: PWsz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, następne – strony; tu PWsz 2, 392) tak wyjaśnia genezę utworu: „[...] powstał albo w końcu 1863 r., albo na początku 1864, jako poetyckie echo słynnego warszawskiego zamachu na gen. Teodora Berga, namiestnika cara Aleksandra II w Królestwie Polskim, dokonanego 19 IX 1863 r. na Nowym Świecie, tuż przed Pałacem Zamoyskich, gdzie mieszkała m.in. Izabela Barcińska, jedna z siostr Fryderyka Chopina. Bomby wyrzucone wtedy z Pałacu Zamoyskich na powóz Berga spowodowały, że cały ów pałac został zaraz oddany na łup batalionowi litewskiego pułku gwardii, którego żołnierze najpierw wygnali z mieszkań wszystkich jego mieszkańców, a później zaczęli wyrzucać na bruk cały ich dobytek. Podczas kilkogodzinowego demolowania sprzętów i pamiątek rodzinnych wyrzucono również przez okno i zdruzgotano o bruk pamiątkowy fortepian marki Bucholtz, na którym młody Chopin grywał przed wyjazdem za granicę i który Norwid mylnie utożsamiał z fortepianem marki Pleyel, przy którym często widywał genialnego artystę w r. 1849”.

But you! And I? Let's intone a doomsday song,
 Calling: „Rejoice, future grandson!...
The dead stoans – moaned!
The Ideal – reached the pavement – ”

PRL 147

Tym samym tajemnicze, niejednoznaczne zakończenie utworu, w którym badacze widzą albo wyraz Norwidowej ironii, albo nadziei²⁵, zostaje w przekładzie uproszczone i ujednoznacznione. Ekwiwalenty wyrażen „głuche kamienie” („dead stones” – martwe kamienie) oraz „bruk” („pavement” – chodnik) raczej przekreślają możliwość zrozumienia roztrzaskania ideału jako „zadtku urzeczywistnienia prawd moralnych”²⁶ czy oznaki, że „sztuka zejdzie i przeniknie w lud”²⁷.

Oprócz trudności ze znalezieniem odpowiednich ekwiwalentów słów wieloznacznych czy budowaniem podobnych relacji semantycznych między wyrazami²⁸ Mikosiowi w wiernym odwzorowaniu sensu oryginału przeszkadzały również wyrażenia niejednoznaczne, niejasne, których odczytanie sprawia kłopot nawet polskim norwidologom. Takim wyrażeniem okazało się „Łagodne oko błękitu”, symbolizujące w liryku *W Weronie* m.in. Oko Opatrzności czy samego Boga, a także Jego przymioty — spokój, piękno i delikatność. Jak trudne do przełożenia jest to wyrażenie, pokazują kolejne próby translacji, podjęte nie tylko przez Mikosia, ale i przez innych tłumaczy:

Kirkconell ²⁹	A blue eye from above
Gay-Tiff ³⁰	the blue... / The night
Wilson ³¹	a blue Compassionate eye
Czerniawski ³²	Heaven's gentle eye
Ordon ³³	Heaven's gentle eye
Karpowicz ³⁴	The gentle eye of the sky

²⁵ Por. *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida*, s. 146-147.

²⁶ T. F i l i p. *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena”*, Kraków 1949 s. 220.

²⁷ J. G a r b a c z o w s k a. *Cyprian Norwid*. Warszawa 1948 s. 16.

²⁸ W przypadku *Fortepianu Szopena* Mikoś miał do czynienia z parą słów: „Ideal” – „bruk”, w którą Norwid wplótł dodatkowo grę semantyczną, wiodącą do wykrycia różnych poziomów znaczeniowych tych słów.

²⁹ W. K i r k c o n n e l l. *A Golden Treasury of Polish Lyrics*. Winnipeg 1936 s. 63.

³⁰ „The Polish Review”, 1947 vol. VII (August 18) nr 6 s. 12.

³¹ A. C z e r n i a w s k i, J. A. L a s k o w s k i, R. W i l s o n. *Polish Poetry Supplement* nr 7, „Oficyna Poetów” nr 2 (29). London 1973 s. 9.

³² Jw. s. 16.

³³ E. O r d o n. *O tłumaczeniu „Vade-mecum” C. K. Norwida*. W: *Przekład artystyczny*. Pod red. S. Pollaka. Wrocław 1975 s. 244.

³⁴ T. K a r p o w i c z. *Five Poems from Vade-Mecum*. „The Polish Review” 28:1983 nr 2 s. 78.

Peterkiewicz³⁵ The gentle azure eye
Mikoś³⁶ The gentle eye of the sky –

Jak widać, żadne z tych wyrażen nie zachowało całej siatki odniesień obecnych w pierwowzorze, tj. odniesień do nieba i sfery sacrum³⁷; odniesień do przymiotów tego nieba (tzn. łagodności) i w końcu samego malarskiego błękitu. Słowo „błękit” było tu zresztą najtrudniejsze do oddania. Według Ewy Teleżyńskiej u Norwida „Większość użyć leksemu *błękit* to zleksykalizowane metonimie określające niebo³⁸”, więc niejako rację mieli ci tłumacze, którzy oddali to słowo jako „sky” czy „heaven”. Poza tym ci, którzy próbowali zachować „kolor” tego wyrażenia, wpadali w pułapkę zastawioną przez Norwida: rzecz się dzieje w końcu w dzień czy w nocy? a „Oko błękitu” to księżyc, słońce czy Opatrzność?! Zbigniew Lisowski tak rozwiązał ten problem:

[...] przy świetle słonecznym owa spadająca gwiazda byłaby przecie, całkowicie niedostrzegalna. Zresztą sam poeta pod wersją A4 z okresu 1873 informuje, że wiersz napisany został „w nocy”. Stąd też – myląc chyba trochę – określenie „błękitu” uznać należy za poetycką licencję. A może włoskie niebo w intensywnym blasku księżyca jest rzeczywiście błękitne? Zofia Szmydtowa stwierdza, że „błękit” został „użyty nie dla uwydatnienia barwy, bo to noc, ale jako jedna z nazw, neutralna wobec takich jak niebo czy niebios, a zachowująca coś z dziennego kolorytu i przydatna do zrymowania ze „szczytem”. Wybrana więc trafnie³⁹.

Ten „dzienny koloryt” z pierwowzoru próbował zachować Wilson, pisząc o „niebieskim miłosiernym oku”, które „ciska gwiazdę p r z e z l e t n i e n i e b o”, Kirkconell opisujący „niebieskie oko z wysoka” czy „niebo pozwalające spadać wilgotnym kroplom miłości” (i w ogóle pomijający w swym tłumaczeniu takie określenia, jak „gwiazda” czy „kamień z nieba”) oraz Peterkiewicz, w którego tekście występuje „łagodne lazurowe oko” i „spadające planety” (a nie jak w oryginale: łąza/gwiazda). Nocny koloryt w swoich przekładach oddała zaś Gay-Tiffit, która użyła w swym tekście słowa „noc” oraz Czerniawski, Ordon, Karpowicz i Mikoś, opisujący „zrzucanie gwiazdy z wysoka” przez „Łagodne oko niebios”. A jednak wszystkim (skądinąd poprawnym przecież) tłumaczeniom, w których brakuje błękitu czy choćby niebieskości, można by zarzucić za prof. Bogdanem Czaykowskim:

Twój przekład, niestety, jest chybiony. Jak wyliczyć te wszystkie uchybienia? Mógłbym powiedzieć np., że „łagodne oko błękitu” to łagodne oko błękitu, a nie łagodne oko nieba, bo to

³⁵ P e t e r k i e w i c z, jw. s. 99.

³⁶ PRL s. 134.

³⁷ Por. E. T e l e ż y Ń s k a. *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida*. Warszawa 1994 s. X i 101.

³⁸ Jw. s. 101.

³⁹ Z. L i s o w s k i. *Czy „W Weronie” jest swoistą wersją „Romantyczności”?* „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie” 1976 z. 10/30 s. 78-79. Lisowski cytuje tu Z. Szmydtową (*O motywacji i wartościowaniu w poezji*. „Poezja” 1971 nr 9 s. 30).

mogłoby być np. słońce wieczorne zamglone, lub księżyc, a w każdym razie jest obraz i kolor u Norwida, u Ciebie trudno z obrazem i brakiem koloru⁴⁰.

Nie można jednak winić Mikosia (a także innych tłumaczy), że nie poradzi sobie z tak trudnymi do przełożenia cechami twórczości Norwida, jak użycie słów wieloznacznych, gry na znaczeniach wyrazów czy niejasności semantycznych. Należą one do trzeciego – najcięższego do pokonania – poziomu trudności w przekładzie Norwida na język angielski⁴¹, z którym (czasami i przy ogromnym szczęściu) poradzić sobie mogą tylko najwięksi mistrzowie sztuki translatorskiej. Mikoś zresztą najwyraźniej nie aspirował do osiągnięcia klasy mistrzowskiej w przekładzie Norwida, pamiętając o służebnej funkcji swojej antologii, którą było przekazanie studentom podstawowej wiedzy o życiu i twórczości polskich romantyków. Przyglądając się tłumaczeniom utworów Norwida zawartym w tej antologii, można śmiało stwierdzić, że funkcja ta została spełniona. Twórca, jaki jawi się po lekturze przełożonych przez Mikosia tekstów, to bardzo „szkolny”, ciężki i niepoetycki Norwid: moralizator. Jego utwory nie zachwycają pięknem metafory, wewnętrznym rytmem czy oryginalnością i nie zadziwiają czytelnika strukturalnym bądź słowotwórczym nowatorstwem. Są za to doskonałą wykładnią przemyśleń poety o sztuce i człowieku.

AGATA BRAJERSKA-MAZUR – dr, adiunkt w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Adres: Instytut Filologii Polskiej KUL, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin.

Jacek S c h o l z – WIERSZE NORWIDA W TŁUMACZENIU PETERA GEHRISCHA

Od chwili wydania w Niemczech *Vade-mecum* Cypriana Norwida, opracowanego i przełożonego przez Rolfa Fiegutha, minęły już 23 lata¹. Trudno powiedzieć, aby poezja Norwida stała się przez ten czas bardziej popularna i znana u naszych zachodnich sąsiadów; raczej nadal pozostaje zjawiskiem osobliwym i ciekawym dla wąskiego

⁴⁰ A. C z e r n i a w s k i. *Przekład poezji: teoria i praktyka*. W: *Klasycyzm i awangardowość w przekładzie*. Pod redakcją P. Fasta. Katowice 1995 s. 38. (Czerniawski cytuje tu fragment listu Czajkowskiego, w którym wypowiada się on na temat jego przekładu liryku *W Weronie*).

⁴¹ Szczegółowo opisałam ten poziom trudności w *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida* s. 328-376.

¹ C. N o r w i d. *Vade-mecum. Gedichtszyklus (1866)*. Polnisch-deutsch. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Rolf Fieguth. Mit einem Vorwort von Hans Robert Jaub, Wilhelm Fink Verlag, München 1981.