

AGATA BRAJERSKA-MAZUR

ITALIAM! ITALIAM!
JĘZYK – INTERPRETACJA – PRZEKŁAD

O wierszu *Italiam! Italiam!* nie pisano wiele¹ – być może dlatego, że utwór jest dla Norwida pozornie dość nietypowy². Ważniejsza wydaje się w nim być liryczna (nad)organizacja tekstu, regularna struktura, melodyjność, meliczność i nade wszystko poetyckie obrazowanie, niż przekaz myślowy czy głęboki, filozoficzny sens:

1

Pod latyńskich żagli cieniem,
Myśli moja, płyn z aniołem,
Płyn, jak kiedyś ja płynąłem:
Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...

2

Dookoła morze – morze –
Jak błękitu strop bez końca:
O! przejasne – pełne słońca –
Łodzi! wioseł!... szczęść ci, Boże...

3

Płyn – a nie wróćże mi z żalem
Od tych laurów tam różowych,

¹ Bibliografia interpretacji wierszy Cypriana Norwida (oprac. A. Cedro, P. Chlebowski, J. Fert, Lublin 2001) wymienia następujące pozycje: S. SKWARCZYŃSKA, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. II, s. 487; J. PRZYBOŚ, *Próba Norwida*, „Twórczość” 1959, nr 4, s. 67-69; T. SKUBALANKA, *Styl poezji Norwida na tle tradycji poetyckiej romantyzmu*, „Studia Norwidiana” 8(1990), s. 29; T. KORPYSZ, *Kilka uwag na temat Norwidowego rozumienia zwrotu „szczęść Boże”*, „Prace Filologiczne” 43(1998), s. 259.

² Z. DAMBEK, *Wokół Italiam! Italiam!*, „Studia Norwidiana” 20-21(2002-2003), s. 102: „*Italiam! Italiam!* pozornie odbiega od liryki z lat czterdziestych młodego artysty. Liryki przesyconej refleksją, charakteryzującej się poszukiwaniem nowych form wyrazu i świadomością odrębności samego twórcy”.

Gdzie Tass śpiewał Jeruzalem,
I od moich dni-laurowych...

4

O! po skarby cię wysłałem:
Cóż! gdy wrócisz mi z tęsknotą –
Wiem to, ale proszę o to –
Niech zapłaczę, że płakałem...

5

Pod łatyńskich żagli cieniem,
Myśli moja, płyn z aniołem,
Płyn, jak kiedyś ja płynąłem:
.....
Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...
(PWsz I, 77, 78)

Liryk jest regularnym sylabotonicznym ósmiozłogowcem, który tworzą, według niektórych³, trocheje, według innych – daktyle. Stefania Skwarczyńska właśnie daktyliczności utworu przypisuje jego szczególną muzyczność:

Podany wzorzec nie zostawia wątpliwości, że w wierszu obowiązuje tok daktyliczny. Pociąga to oczywiście konsekwencje dla recytacji. A musimy przyznać, że utwór ten dopiero wtedy, gdy jest odczytany daktylicznie, ujawnia pełnię swego artyzmu; forma metryczna pozostaje na usługach treści; poprzez wrażenia słuchowe odczuwamy łagodne kołysanie się łódki na fali. Interpretacja trocheiczna zaprzepaściłaby ten efekt, redukując wyraz metryczny do metrycznej rąbaniny⁴.

Jednakże to trocheje przecież wskazują na powiązanie liryku z pieśnią ludową. Zdaniem Lucylli Pszczołowskiej każdy:

8-złogowiec jest w ogóle bardzo częstą formą ludowej twórczości pieśniowej i używany bywa z reguły w stylizacjach literackich. Kiedy więc czytelnik [...] orientuje się [...], że [...] w całych partiach [...] płynie nurt 8-złogowca trocheicznego, jego asocjacje kierują się – a w każdym razie powinny się kierować – w stronę ludowej pieśni⁵.

Właśnie pieśń ludowa, choć niepolska tylko włoska, jest wskazywana przez niektórych badaczy jako zrab konstrukcyjny *Italiam! Italiam!*. Teresa Skubalan-

³ Zob. M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa: OPEN, 1998, wyd. 11, oraz <http://www.limeryki.pl/terminy.html>; Z. DAMBEK, *Wokół „Italiam...”*, s. 110.

⁴ S. SKWARCZYŃSKA, *Wstęp...*, s. 487.

⁵ L. PSZCZOŁOWSKA, *Semantyka form wierszowych*, [w:] TAŻ, *Wiersz – styl – poetyka*, Kraków: Universitas 2002, s. 283.

ka, Tomasz Korpysz i Zofia Dambek⁶ podstaw aluzji literackiej, podjętej w utworze przez Norwida, upatrują w weneckiej barkaroli:

Zarówno tematyka wiersza, jak i jego kształt językowy, wersyfikacyjny, wskazują na to, że należy on do gatunku lirycznego tzw. barkaroli. [...] Wiadomo, że realizuje się tu określony schemat stylistyczny pieśni ludowych, śpiewanych przez żeglarzy i rybaków. Zapewne istniały wówczas różne podgatunki tego schematu, zależne od tematyki: modlitwy, pieśni erotyczne i wspomnieniowe. Wiersz Norwida mieści się w tej ostatniej grupie [...].⁷

Oprócz barkaroli Zofia Dambek dostrzega w liryku jeszcze inne aluzje literackie, nawiązania intertekstualne i motywy kultury. Badaczka czyta wiersz „poprzez topikę zakorzenioną w kulturze europejskiej”, co sprawia, że wymienia ona sporo dzieł od antyku po romantyzm, które podjęły – tak jak *Italiam! Italiam!* – wspólny motyw tęsknoty „do kraju idealnego, jakim mogą być Włochy”⁸. Dambek między innymi przytacza *Eneidę* Wirgiliusza, *Podróż Włoską* Goethego, barkarolę Krasieńskiego *Czy pamiętasz*, wiersz Siemieńskiego *Italiam! Italiam!, Wezwanie do Neapolu* Mickiewicza, czy *Tęsknotę do Włoch* Gaszyńskiego. Innym toposem, niż szukanie w Italii nowej Arkadii, jest według badaczki motyw „tworzenia jako żeglowania”¹⁰, który także spaja liryk Norwida z szeroką europejską tradycją literacką.

Jednakże to nie aluzje literackie i nie muzyczność (choć badacz docenia jej ogromną wagę¹¹) są według Juliana Przybosa najważniejszymi cechami liryku. Interpretator jeszcze bardziej ceni w nim malarskość i sposób obrazowania:

Jest to, jak każdy prawdziwy wiersz, odkrycie i definicja nieznanego stanu uczuciowego, definicja poetycka, a więc taka, w której wzruszające obrazy, a nie pojęcia, przekazują i uobecniają uczucie. [...] Jest w tym wierszu wizjonerskie przeniesienie obrazu-emocji z teraźniejszości w przeszłość nie tylko tamtą dawną, przeżyłą, ale w tę teraz ustawicznie się

⁶ T. SKUBALANKA, *Styl poezji...*, s. 29; T. KORPYSZ, *Kilka uwag...*, s. 259; Z. DAMBEK, *Wokół „Italiam...”*, s. 101.

⁷ T. SKUBALANKA, *Styl poezji...*, s. 29.

⁸ Z. DAMBEK, *Wokół „Italiam...”*, s. 102-104.

⁹ Inne jeszcze utwory Krasieńskiego przywołuje Magdalena Woźniewska-Działak w artykule *Italiam! Italiam! Cypriana Norwida. Liryczny dialog w samotności* ([w:] *Seminaria bielańskie. Prace ofiarowane profesor T. Kostkiewiczowej*, red. T. Chachulski, D. Cielak, M. Ślusarska, Warszawa: UKSW 2015, s. 129-143). Autorka wymienia również utwory Asnyka, Zaleskiego, Witwickiego i Wolskiego jako realizujące gatunek włoskiej pieśni.

¹⁰ Tamże, s. 111.

¹¹ J. PRZYBOS, *Próba Norwida*, s. 69: „Wiersz ten ma duszę muzyczną”.

stającą. Czasy się zmieniają i przesuwiają widzenia. [...] Za wspomnieniem płynie poeta – już wspomnieniem¹².

Utwór, który przez Przybosia został zaliczony do „szczytowych arcydzieł liryki polskiej”¹³, jest więc i muzyczny, i malarski. Zarówno melodyjność, która wprowadza „płynny rytm kołyszącej tęsknoty”¹⁴, jak i obrazowanie, uobecniające poetycką wizję oraz nadające jej kolor i blask, służą Norwidowi, by wyrazić tęsknotę „do słonecznej, choć nie zawsze dla bohatera lirycznego beztrudnej i szczęśliwej Italii”¹⁵.

Według Zbigniewa Dokurno, dostrzegającego wagę „płynnie układającej się harmonii głoskowej” oraz „ponętnych obrazów”¹⁶ tworzonych w wierszu, tekst Norwida „nie wychodzi poza granice człowieka” i jest „poświęcony wyłącznie zagłębianiu się w przeżycia” – tj. „zamyślenie”, „ściszony smutek opanowany refleksją” i bolesne doświadczenia „złagodzone przywołaniem radosnej wizji”¹⁷.

Skubalanka także wiąże sposoby obrazowania i wersyfikacyjnego ukształtowania wiersza z pełnioną przez nie funkcją tematyczną, która – jej zdaniem – jest podporządkowana wyrażeniu przejścia ze świata rzeczywistości w świat wspomnień. Świadczą o tym między innymi:

metrum, [...], następnie całe zespoły słów w funkcji kreowania tematu (krąg związany z płynięciem i wodą, krąg krajobrazowy i kolorystyczny, [...], krąg anielstwa [...], wreszcie krąg słowny wspomnieniowy, rozbudowany przez Norwida i poddany przenośni: „za wspomnieniem – płyn wspomnieniem”). Fraza ta świadczy o transpozycji zdarzeń rzeczywistych w nierzeczywisty świat wspomnień, gdzie te zdarzenia tracą swoją realność¹⁸.

Owo przejście z realności do nierzeczywistości, powoływanej przez pamięć, uczucia i wzruszenia, jest najwyżej cenione przez Przybosia, który w tej cesze utworu upatruje jego genialności i arcydzielności:

Nie ma w tym wierszu opisowości, nie ma obrazów pejzażu i scenek z estetycznych przygód turystycznych w Italii, przeplatanych refrenem – jak w *Znasz-li ten kraj* Mickiewicza i Goethego. Norwid jest w *Italiam! Italiam!* prekursorem liryki integralnej, tj. takiej, w której każdy element wzięty z rzeczywistości zewnętrznej przeistacza się w równoważnik wzruszenia.

¹² Tamże, s. 68-69.

¹³ Tamże, s. 68.

¹⁴ Tamże, s. 69.

¹⁵ T. KORPYSZ, *Kilka uwag...*, s. 259.

¹⁶ Z. DOKURNO, *Kompozycja utworów lirycznych C.K. Norwida*, Toruń: PWN 1965, s. 141.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ T. SKUBALANKA, *Styl poezji...*, s. 30.

Słowo w niej nie nazywa, lecz wywołuje, objawia i uobecnia sytuacje liryczne i odpowiadający jej splot wzruszeń-obrazów¹⁹.

Jednak badacz, odwrotnie niż Dokurno, wspomnieniowej tematyki wiersza, transponującej rzeczywistość w „równoważnik wzruszenia”, nie traktuje jako „wyłączne zagłębianie się w przeżycia”, lecz właśnie jako lirykę myśli – lirykę, która mentalnie, drogą poznania próbuje uchwycić minione chwile. Przyboś, przypomnijmy, pisze: „Jest to, [...], **odkrycie i definicja** nieznanego stanu uczuciowego. [...] I w tym wierszu mowa jest o **myśli**”²⁰.

Dambek również uważa, że „myśl [...] jest kluczem do zrozumienia tego utworu”. Badaczka, jako jedyna opisuje sposoby, którymi Norwid osiągnął w *Italiam! Italiam!* efekt przejścia z rzeczywistej terażniejszości w już nierealną przeszłość. W pierwszej strofie wskazuje na „anioła”, który „zdaje się pełnić funkcję istoty pośredniczącej między światem człowieka a światem boskim [...] ma bosko uskrzydlać myśl”²¹. W strofie drugiej spoiwo między światami dostrzeżga w świetle:

Przez umiejscowienie słońca w morzu [...] dokonuje się połączenie dwóch sfer: wody i nieba. Światło w *Italiam! Italiam!* spaja przestrzeń morza oraz nieba. W tej przestrzeni unosi się łódź z „latyńskim” żaglem. Dzięki światłu świat ten staje się uduchowiony²².

Zdaniem badaczki w następnych zwrotkach liryku jeszcze bardziej uwyrażnia się „myśl”, łącząca „dni laurowe” z chwilą obecną; myśl, przywołująca szczęśliwe dni tworzenia, ale też świadoma iluzji, którą tworzy. Tu kluczowe staje się słowo „wiem”, którym:

bohater dokonuje aktu rozdzielenia przeszłości od terażniejszości, a jednocześnie w tym samym wersie prosi o powrót (Cóż! gdy wrócisz mi z tęsknotą – / Wiem to, ale proszę o to –). Bohater spogląda w głąb samego siebie, a więzią między jego „ja” terażniejszym a „ja” z przeszłości jest myśl (wyobraźnia). W *Italiam! Italiam!* nie jest najważniejsze wspomnienie, przeszłość, ale czas – moment przywracania blasku minionym chwilom – „czas odzyskany”²³.

Te „minione chwile”, przepełnione błękitem wody i nieba, są według badaczy wspomnieniem „podróży morskich Norwida wzdłuż wybrzeży Italii: w 1844 roku

¹⁹ J. PRZYBOŚ, *Próba Norwida...*, s. 69.

²⁰ Tamże, s. 68 (wyróżnienia moje – A. B.-M.).

²¹ Z. DAMBEK, *Wokół „Italiam...”*, s. 105.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 110.

po Adriatyku”²⁴, w 1845, prawdopodobnie w towarzystwie między innymi Marii Kalergis, w okolicach zachodniego wybrzeża Włoch: Neapolu, Sorrento i Capri.

Sam wiersz Norwid napisał będąc już poza Włochami, do których tęsknił i do których powrócił na krótko (w latach 1847-1948), by potem już tylko marzyć o kraju, gdzie: „słońce uzupełnia linie, a suszy kolor farby, i człowiek ma wieczność przed sobą”²⁵. Brak daty w rękopisie utworu sprawia, że badacze są zgodni tylko co do tego, że *Italiam! Italiam!* powstał po 1845 roku. Gomulicki podaje grudzień 1845 lub styczeń 1846²⁶, Przesmycki grudzień 1846²⁷, Mieczysław Ingłot przywołuje kontekst wyprawy Norwida z Marią Kalergis i jej przyjaciółką Marią Trębicką w czerwcu 1845 roku²⁸, Zbigniew Sudolski zaś łączy powstanie liryku z morską scenarią belgijskiej Ostendy²⁹, do której Norwid udał się w drugiej połowie 1846 roku jako emigrant polityczny³⁰. Dambek, próbując rozstrzygnąć dylemat, konstatuje, iż utwór „powstał w Berlinie w 1845/46, po powrocie Norwida z Włoch”³¹. Z pewnością poeta pisał z oddalenia, które wywoływało tęsknotę „do Włoch (gdzie powietrze słuch [...] powraca)” i których „język i naród, i historia, i literatura, [...] zwyczajnie nie są obce”³² twórcy.

Małgorzata Rygielska³³ uważa, iż od daty powstania utworu zależy jego interpretacja, bowiem liryk można odczytać albo (za Gomulickim i Ingłotem) jako „jawnie wspomnieniowy”, co „dotyczyłoby przede wszystkim wspomnienia radosnych chwil spędzonych z kobietą darzoną niebywale silnym uczuciem”, albo jako „skrycie polityczny”³⁴, jeśli przyjmie się za Sudolskim rok 1846 i Ostendę za czas i miejsce jego stworzenia. „Przesunięcie momentu powstania wiersza (jeszcze) o kilka miesięcy może natomiast dawać asumpt do odczytywania go w kontekście autobiograficznej liryki obrachunkowej”³⁵. Wtedy (według mnie najpeł-

²⁴ C. NORWID, *Dzieła zebrane*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1966, t. II, kom. 28, s. 335 (dalej cyt. DZ); por. PWSz XI, 194; Z. TROJANOWICZOWA, Z. DAMBEK, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007, s. 178 (dalej cyt. Kal).

²⁵ Norwid do J. Kuczyńskiej, Neuilly – Paryż, 7 sierpnia 1866. PWSz IX, 255-256.

²⁶ DZ II 72; PWSz II, 344.

²⁷ C. NORWID, *Pisma zebrane*, wyd. Z. Przesmycki, Warszawa–Kraków 1911, t. A, s. 775.

²⁸ M. INGLOT, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1991, s. 15.

²⁹ Z. SUDOLSKI, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 106.

³⁰ Zob. J. FERT, *Norwidowskie inspiracje*, Lublin 2004, s. 15-16; Z. TROJANOWICZOWA, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968; Kal, t. I, s. 219.

³¹ Z. DAMBEK, *Wokół „Italiam...”*, s. 101.

³² List Norwida do J. Pusłowskiej z 12 lutego 1874 (Kal, t. II, s. 560); List Norwida do W. Zamojskiego z 19 kwietnia 1852 (PWSz VIII, 168).

³³ M. RYGIELSKA, *Przybóś czyta Norwida*, Katowice: UŚ, 2012, s. 41-73.

³⁴ Tamże, s. 58-65.

³⁵ Tamże, s. 61.

niejsza) interpretacja liryku Norwida skupia się na wyjaśnieniu prośby poety: „Niech zapłacę, że płakałem”. Liryk staje się autorefleksyjną próbą uchwycenia przeżytych wrażeń – nawet jeśli nie były one dla podmiotu mówiącego szczególnie miłe. Stąd prawdopodobnie Norwid przywołuje postać Torquata Tassa, który nie tylko (jak chce Gomulicki³⁶) jest symbolem Italii, ale także i przede wszystkim nieszczęśliwej miłości. Również „laury różowe” oraz „dni laurowe” (poprzez nawiązanie do *Canzoniere* Petrarcki) odnoszą czytelników do Włoch i wskazują równocześnie na „dni dawnej świetności” oraz „wspomnienie dawnych uczuć”³⁷.

Należy zaznaczyć, iż bohater liryczny jest aż nadto świadomy zanurzania się w nierzeczywistość i rozliczania czasami gorzkich wspomnień oraz pogoni za nimi. Nad wzruszeniem panuje myśl, dystans i autorefleksja:

Cóż! gdy wrócisz mi z tęsknotą –
Wiem to, ale proszę o to –
Niech zapłacę, że płakałem...

Towarzyszące wypowiedzi westchnienie „cóż” pełni rolę ekspresywną, ale służy także podkreśleniu samowiedzy mówiącego: wspominający nie tyle skupiony jest na sobie, co na procesie myślenia, którego jest podmiotem. Repetytywne: „Niech zapłacę, że płakałem...” można zatem odczytywać jako odczucie przykrości na myśl o dawnych przeżyciach (żałuję, że płakałem) lub jako ocenę samego siebie z uwagą na zmianę, która z punktu widzenia podmiotu już się dokonała, choć nie wiemy, co było jej przyczyną (niech zapłacę nad tym, że kiedyś umiałem płakać)³⁸.

Ruch myśli, rejestrowanie zmian, pogoń za minionym czasem i jego osąd oraz stałe przywoływanie obrazów płynięcia i bezkresu wprowadzają do wiersza szczególnie dynamizm. Na tę cechę twórczości Norwida zwróciła już uwagę Jadwiga Puzynina³⁹, choć nie przywołała ona *Italiam! Italiam!* w swoich rozważaniach, które mogą być kluczem i do tego utworu, bowiem dynamiczność objawia się w nim na wielu płaszczyznach. Wszystko jest tu ruchem: i refleksja nad zmianą stanu – swoista „samozwrotność”⁴⁰ twórcy; i ukształtowanie tekstu, które tworzą między innymi „składniowe odbicia wersów” czy „brzmieniowe powroty”⁴¹; i wersyfikacja, dająca efekt kołysania fali; i obrazy płynięcia; i dystans/przestrzeń

³⁶ DZ, t. II, s. 335.

³⁷ M. RYGIELSKA, *Przyboś czyta...*, s. 63; por. Z. DAMBEK, *Wokół „Italiam...”*, s. 109.

³⁸ M. RYGIELSKA, *Przyboś czyta...*, s. 63.

³⁹ J. PUZYNINA, *Język – interpretacja – przekład*, „Studia Norwidiana” 11(1993), s. 31-51.

⁴⁰ M. RYGIELSKA, *Przyboś czyta...*, s. 53: „Spojrzenie na samego siebie z dystansem, samozwrotność, przeplatające się czasy, zderzenie „ja” minionego z obecnie mówiącym, wreszcie jego zależność od „ja” autorskiego, które odzyskuje się jedynie w poetyckim przedstawieniu – wszystko to współtworzy wiersz Norwida”.

⁴¹ Tamże, s. 64.

kreowana przez poetyckie wizje wspomóżone specyficznym słownictwem (ośmiokrotne wezwanie do ruchu – siedem razy „płyn” i raz „wróćże”; wzywianie do zmiany miejsca – „płyn do”, „wróćże od”, wysłałem po”). Dambek zauważa jeszcze, iż sam łaciński tytuł wiersza *Italiam! Italiam!* „wskazuje na miejsce i kierunek ruchu – tj. „do Włoch”⁴². Poza tym badaczka dostrzega dynamizm także w trzeciej i czwartej strofie liryku, w których:

dokonuje się przemiana widzenia świata przez bohatera [...]. W wierszu rzeczywistość została rozdzielona na „tam” podmiotu oznaczonego przez „różowe laury”, błękit wody, a jego obecną sytuację. „Tam” należy do przeszłości, a „tu” – do chwili obecnej. „Tam” to przestrzeń poruszona: płynie myśl, statek, słyszymy śpiew Tassa. W ruch wprawia ją wola podmiotu, bo on jest jej faktycznym twórcą. Jego myśl wyznacza rytm powstawania przestrzeni⁴³.

Wszystko więc w *Italiam! Italiam!* płynie, kołysze się i zmienia w krótkim poetyckim uchwyceniu straconego czasu, które Norwidowi zajęło 16 wersów, a nie, jak Proustowi, 3 tomy prozy.

Wypada teraz zastanowić się, która z wymienionych cech wiersza (lub ich kompilacja) jest najważniejsza i która musi być w jego tłumaczeniu ocalona, by zachować tożsamość oryginału. W celu ustalenia tej kwestii oraz oceny jakości tłumaczenia Jerzego Laskowskiego⁴⁴ i trafności doboru stosowanych przez niego strategii translatorskich, stosuję metodę *kateny*⁴⁵. Wspomniana metoda polega na zestawianiu komentarzy i interpretacji narosłych wokół tekstu wyjściowego po to, by na ich podstawie wyłonić jego najważniejsze oraz ważne cechy strukturalno-semantyczne, które należy bezwarunkowo ocalić w przekładzie. Sięganie po różne odczytania pierwowzoru pozwala na jego szeroki ogląd i chroni przed subiektywizmem. Sumuje również ogólną wiedzę badaczy, co jest, oczywiście, bardzo przydatne w tworzeniu hierarchii najbardziej istotnych cech oryginału, koniecznych do ocalenia, jeśli chce się zachować jego tożsamość w przekładzie.

⁴² Z. DAMBEK, *Wokół „Italiam...”*, s. 104.

⁴³ Tamże, 109-110. M. Woźniewska-Działak (*Italiam! Italiam!...*, s. 136) to rozszczępienie na „tu” i „tam” widzi w innym fragmencie liryku: „W strofie drugiej podmiot «rozszczępia» miejsce i przestrzeń na dwa płany: duchowego doświadczenia i fizycznego bycia: «tu i teraz» oraz «tam i kiedyś». Z jednej strony wersy drugiej strofy opisują więc konkretny obraz, widziany przez kogoś (najprawdopodobniej właśnie) z pokładu statku, z drugiej są treścią wspomnienia, czy raczej są samym wspomnieniem podróży bądź morskiej wycieczki”.

⁴⁴ *Italiam! Italiam*, transl. by J.A. Laskowski, “Modern Poetry in Translation” 1975, No 23/24, s. 4.

⁴⁵ Dokładniej opisałam tę metodę w: A. BRAJERSKA-MAZUR, *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida*, Lublin: TN KUL 2002, s. 8-12 oraz TAŻ, *Filutka z filigranu paraduje w cudzym losie*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2012, s. 18-22.

Metoda *kateny*, o której powiązaniu z *dominantą semantyczną* Barańczaka⁴⁶ oraz *katunami*⁴⁷ stosowanymi przez Ojców Kościoła obszerniej pisałam w innych pracach⁴⁸, jest zbieżna z wcześniejszymi ustaleniami Jadwigi Puzyniny⁴⁹. Badaczka, recenzując niemieckojęzyczne przekłady utworów Norwida, przyjęła zasady, które także obowiązują w *katenie*. Mianowicie:

1. Interpretacja oryginału leży u podstaw jego przekładu i „dotyczy zazwyczaj zarówno jego formy, jak i znaczenia, a także świata przedstawionego w danym utworze”⁵⁰.
2. Przekład „jest powiązany związkami przyczynowo skutkowymi z interpretacją w obu jej znaczeniach – sam jednak interpretacją nie jest”, ponieważ „może być tylko wyrazem pewnego rozumienia tekstu”⁵¹.
3. „Przekład utworu literackiego jest tym lepszy, im lepsza, pełniejsza interpretacja leży u jego podstaw”. Stąd ważna jest interpretacja „docierająca do sensów przekazywanych przez autora” oraz oddająca to, „co składa się na poetycki model świata: rym, rytm, całą muzykę wiersza, onomatopeje, aliteracje i inne środki języka poetyckiego”⁵².

⁴⁶ Zob. S. BARAŃCZAK, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, [w:] TENŻE, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, wyd. 3, s. 20 i 35-36.

⁴⁷ J.M. SZYMUSIAK, M. STAROWIEYSKI, *Słownik wczesnochrześcijańskiego piśmiennictwa*, Poznań: Księgarnia Świętego Wojciecha 1971, s. 248; B. ALTANER, A. STUIBER, *Patrologia*, Warszawa: PAX 1990, s. 662 i nn.; *Praktyczny słownik biblijny*, red. A. Grabner-Haider, przeł. i oprac. P. Pachciarek, Warszawa: PAX 1994, s. 546; B. BURDZIEJ, *Super Flumina Babylonis. Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX-XX w.*, Toruń: UMK 1999, s. 31-34.

⁴⁸ Oprócz tekstów wymienionych w przyp. 47 zob. również: A. BRAJERSKA-MAZUR, *Katena and Translations of Literary Masterpieces*, „Babel” 51(2005), s. 16-30; TAŻ, *O przekładzie na język angielski wierszy Norwida „Śmierć”, „Do Zeszłej...”, „Finis”*, „Pamiętnik Literacki” 47(2006), z. 4, s. 229-237; TAŻ, *Norwid, „Spartakus” i Internet*, [w:] *Strona Norwida. Księga poświęcona profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, red. P. Chlebowski, Lublin: TN KUL 2008, s. 7-28; TAŻ, *Ten Commandments for the Translation of the Works of Cyprian Norwid (and what came from them, or, on the translations of Danuta Borchardt)*, „The Polish Review” 53(2008), no. 4, s. 495-540; TAŻ, *Katena a przekład współczesnej poezji polskiej*, [w:] *Translatio i literatura*, red. A. Kukułka-Wojtasik, Warszawa: UW 2011, s. 27-34.

⁴⁹ J. PUZYNYNA, *Język – interpretacja...*, s. 31-51.

⁵⁰ Tamże, s. 31-32. Założenia Puzyniny, a także moje, stoją w sprzeczności do niektórych współczesnych teorii przekładu detronizujących oryginał i/lub zezwalających na jego dowolne interpretacje. Zob. P. BUKOWSKI, M. HEYDEL, *Wprowadzenie: przekład – język – literatura*, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków: Znak 2009, s. 5-37 oraz M. HEYDEL, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 6(2009), s. 21-33; T. BILCZEWSKI, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Kraków: Universitas 2010.

⁵¹ J. PUZYNYNA, *Język – interpretacja...*, s. 32, przyp. 1.

⁵² Tamże, s. 32-33.

4. „Zarówno interpretacja, jak i przekład podlegają wartościowaniu” – to znaczy, że interpretacja jest tym lepsza, im m.in.: „szerszy horyzont znaczeniowy uwzględnia jego interpretator” i im „lepiej potrafi on w tym horyzoncie [...] wyodrębnić to, co istotne, co wpływa na inne poziomy tekstu”⁵³.

Mając na uwadze założenia Puzyniny oraz *katene*, która z nimi koresponduje, a nadto za nadrzędne uznaje przekazanie w tłumaczeniu tyłu możliwości interpretacji pierwowzoru, ile ma czytelnik oryginału, zweryfikujmy komentarze narosłe wokół *Italiam! Italiam!*, po to, by ustalić hierarchię cech Norwidowego wiersza, koniecznych do ocalenia w jego przekładzie:

Najważniejszymi, tworzącymi tożsamość liryku, są:

1. Przejście ze świata rzeczywistości w świat wspomnień (których spoiwem są słowa: „anioł”, „światło”, „myśl” i „wiem”).
2. Autorefleksyjna, „samozwrotna”, wspomnieniowa struktura i tematyka wiersza, będąca „poetycką formą namysłu nad samym myśleniem, nad wspomnieniem, słowną rekonstrukcją na zawsze utraconej przeszłości”⁵⁴.

Cechy ważne, które wspierają i budują te dwie nadrzędne, to kolejno:

3. Poetyckie obrazowanie (transponujące pojęcia w obrazy błękitu wody, nieba, płynięcia i ruchu myśli),
4. Dynamizm (ruch myśli; śledzenie i świadomość zmian czasu, miejsca i przestrzeni; płynięcie).
5. Muzyczność (wprowadzona poprzez regularną strukturę wiersza, nawiązanie do barkaroli i pieśni ludowej).
6. Wizja Włoch oglądanych przez wspomnienia.
7. Nawiązania intertekstualne i autobiograficzne (motyw Italii jako Arkadii; topos żeglowania jako tworzenia; Tasso, laury, Petrarca, podróż morską z Marią Kalergis).

Zobaczmy, ile z tych elementów „decydujących o niepowtarzalnej tożsamości utworu”⁵⁵ ocala jego jedyne tłumaczenie pióra Jerzego Laskowskiego:

*Italiam! Italiam!*⁵⁶

1

Sail away angelic mind
Under masts in Latin shades,

⁵³ Tamże, s. 32.

⁵⁴ M. RYGIELSKA, *Przyboś czyta...*, s. 65.

⁵⁵ S. BARAŃCZAK, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, [w:] TENŻE, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków, 2004, wyd. 3, s. 15.

⁵⁶ Transl. by J.A. LASKOWSKI.

Make the journey I once made –
Memories remembrance find.

2

All around is sea – just sea,
Endless like the azure sky,
The sun so bright it hurts my eyes,
Boats, oars – happy memory –

3

Sail, but don't return that way –
In sorrow at laurels bare.
Tasso sang Jerusalem there,
There I left my laurel days.

4

I sent you out to espy
Those riches – and you'll return
Nostalgic – I know and yearn –
Let me cry for I did cry.

5

Sail away angelic mind
Under masts in Latin shades,
Make the journey I once made –
Memories remembrance find.

Berlin 1845-46

Pierwszy rzut oka na przekład, nawet zanim zacznie się jego lekturę, uzmysławia dwie rzeczy uważnemu czytelnikowi, pamiętającemu oryginał. Po pierwsze: tłumacz ustalił miejsce i czas powstania liryku, po drugie: nie użył przemilczenia w ostatniej strofie tekstu. Datowanie (Berlin 1845-46) kieruje odbiorcę na lirykę wspomnieniową, natomiast brak pauzy między trzecim a czwartym wersem ostatniej strofy czyni z przekładu zamkniętą całość, którą oryginał nie jest. Dambek zauważa, że:

Po trzecim werse poeta postawił wielokropek. Czy dla wygody recytatora? I ten szczegół jest bardzo znamieny. Wielokropek nie zamyka jakiejś całości, ale otwiera, pozostawia wiersz nie dokończony, melodię nie dośpiewaną, która, jak możemy się domyślać, znów powróci, ale może w innych okolicznościach, w innej tonacji⁵⁷.

Według Magdaleny Woźniewskiej-Działak przemilczenie w *Italiam! Italiam!* „to rodzaj niedomknięcia, które wskazuje na milczący dalszy tok zwierzania”,

⁵⁷ Z. DAMBEK, *Wokół „Italiam...”*, s. 110.

a „Otwarta perspektywa utworu pozwala traktować wielokropek jako sygnał myślenia w kategoriach epistemologicznych. Poznaniu podlegałaby własna osobowość i tożsamość, własna jaźń”⁵⁸. U Laskowskiego natomiast wszystko jest ustalone i dopowiedziane, choć (jak się później przekonamy) nie do końca poznane i uświadomione.

Po pierwszym czytaniu przekładu odnosi się wrażenie jakby innej melodii wiersza. Mimo bardzo dużego podobieństwa do oryginału jego anglojęzyczna wersja pod względem recytacji przypomina właśnie tę metryczną rąbaninę, o której wspominała Skwarczyńska. Tłumacz zastosował w przekładzie te same stopy akcentowe, które zostały użyte w pierwowzorze – tj. trocheje, więc marszowe wrażenie, jakie daje przekład, może dziwić. Okazuje się jednak, iż po pierwsze – sięgnął po rymy męskie, co w angielskim systemie językowym i tradycji literackiej jest jak najbardziej naturalne, ale gwałtownie urywa wersy i nadaje wierszowi specyficzny rytm, po drugie – trocheje wcale nie są w brytyjskiej poezji najlepszym odpowiednikiem polskiego metrum. Rację ma Stanisław Barańczak twierdząc, że te same czynniki wierszotwórcze pełnią w różnych systemach językowych inne role sensotwórcze⁵⁹. Zasada ta szczególnie dotyczy zależnych od akcentu stóp rytmicznych:

Z naturalnych powodów prozodycznych język angielski faworyzuje w poezji jamb; trochej jest dla niego miarą odbiegającą od normalności, nacechowaną jak gdyby większą dobitnością. W poezji polskiej jest dokładnie odwrotnie: nasz paroksytoniczny akcent czyni właśnie trochej miarą bardziej „naturalną” – rolę nośnika dźwiękowej dobitności, intensywności, niepokoju powinien pełnić raczej jamb⁶⁰.

Stąd często wiersze, przetłumaczone pod względem formy jak najdokładniej, tak bardzo różnią się od oryginałów swoim klimatem, czego dowodem mogą być tłumaczenia liryku *W Weronie* autorstwa Watsona Kirkconnella, Tymoteusza Karpowicza i Edmunda Ordon⁶¹. Dlatego także, mimo (a właściwie z powodu) użycia tetrametru trocheicznego katalektycznego, Laskowski nie uzyskał w przekładzie *Italiam! Italiam!* tej samej melodii i efektu kołysania fal co w oryginale.

Zresztą, może, nie było mu to potrzebne, ponieważ nawet nie mógł nawiązać do gatunku barkaroli. Słowniki anglojęzyczne wymieniają barkarolę tylko jako utwór muzyczny⁶² i łączą ją z weneckimi gondolierami, Offenbachem i Szope-

⁵⁸ M. WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK, *Italiam! Italiam!*, s. 142.

⁵⁹ S. BARAŃCZAK, *Mały, lecz maksymalistyczny...*, s. 51-52.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Zob. A. BRAJERSKA-MAZUR, *O angielskich...*, s. 103-144.

⁶² Zob. <http://www.thefreedictionary.com/Barcarolle>: 1. A Venetian gondolier's song with a rhythm suggestive of rowing; 2. A composition imitating a Venetian gondolier's song.

nem, ale nie z tradycją literacką. Anglicy nie znają gatunku barkaroli w literaturze, ponieważ wenecka pieśń nie została w ich tradycji przetworzona na utwór poetycki. Nie mogliby więc kojarzyć tłumaczenia Laskowskiego (nawet jeśli zachowuje ono metrum, tematykę i obrazowanie barkaroli) z tym gatunkiem literackim. Doskonale znają natomiast wywodzącą się od Petrarcki formę tzw. *envelope iambic tetrameter*, która szczególnie w epoce romantyzmu była powszechnie używaną strukturą metryczną w poezji brytyjskiej⁶³. Tym bardziej więc melodyjne dla ucha anglojęzycznego czytelnika jamby, a nie użyte przez tłumacza trocheje, byłyby tu lepszym rozwiązaniem translatorskim. Nawiązywałyby wprawdzie do innej tradycji niż pierwowzór, ale byłoby to logiczne podstawienie, choćby z uwagi na rozkład rymów (abba), które są tak charakterystyczne właśnie dla tetrametrów jambicznych w formach *envelope* lub *In Memoriam Stanza*⁶⁴ i wywodzą się od Petrarcki. Dodatkowo *In Memoriam Stanza* wprowadziłaby wspomnieniowość (wiersz Tennysona został napisany ku czci A.H.H.) i kierowałaby czytelników przekładu w wiek XIX.

Po tych pierwszych wstępnych obserwacjach przejdźmy teraz do *kateny* i do ważnych i najważniejszych cech wiersza, które ta metoda wyszczególnia. Wydaje się, że na ich oddanie w przekładzie właśnie ujemnie wpływają wstawione przez Laskowskiego datowanie oraz zmieniony zarówno układ graficzny, jak i melodia liryku.

Dodane do tłumaczenia datowanie z pewnością ma znaczenie w jego odbiorze jako liryku wspomnieniowego⁶⁵, co uwypukla najważniejszą cechę oryginału – tj. przejście z rzeczywistości w świat wspomnień. Wspomnienia te, a także słowospoiwa łączące dwa światy, są jednak różne w przekładzie i w pierwowzorze. Nie ma w tłumaczeniu „anioła”, jest za to „angelic mind” (*myśl anielska*), co tę myśl jednocześnie uwzniośla i banalizuje, kierując uwagę czytelników na słodycz wspomnień, a nie na pośrednictwo między światami. Banalizuje i przesładza wiersz także zmienione w przekładzie „światło”. W tekście Laskowskiego jest jasność wzmocniona przez dodane dla rymu „it hurts my eyes” (*razi oczy*) oraz „happy memory” (*szczęśliwe wspomnienie*), które zmieniają klimat i tonację wiersza na znacznie lżejsze i pogodniejsze niż w oryginale. Zmieniony jest także wydźwięk słowa „wiem”. Norwidowe „wiem to, ale proszę o to – ” nie jest rów-

⁶³ Zob. L. TURCO, *New Book of Forms*, Hanover: University Press of New England 2000, wyd. 3. Lord Byron posłużył się tą formą pisząc *Giaura*.

⁶⁴ Nazwa pochodzi od poematu rówieśnika Norwida – Lorda Alfreda Tennysona, który napisał *In Memoriam A.H.H.* tetrametrem jambicznym o rymach abba.

⁶⁵ Czyni to sama data (jakakolwiek by nie była) – wąpnię, by odbiorcy anglojęzyczni znali szczegóły dotyczące życia i twórczości Norwida, a takie nie zostały podane w „Modern Poetry in Translation”.

noznaczne z „I know and yearn” (*Wiem i tęsknię*). U Norwida myśl ogarnia uczucia, jest ich świadoma, stara się je opanować, zdaje się kontrolować konflikt i tarcie z emocjami. U Laskowskiego myśl i tęsknota – zredukowana zresztą w przekładzie do nostalgii („nostalgic”) – równoważą się lub wręcz tęsknota dominuje myśl. Tym samym zostaje zmieniona druga z najważniejszych cech wiersza: jego autorefleksyjna i wspomnieniowa struktura oraz tematyka. Autorefleksyjność została w przekładzie wyparta przez wspomnieniowość i to w dodatku słodką i dość ckliwą – zwłaszcza, że tłumacz zamienił Norwidowe „szczęść ci, Boże...” na „happy memory” (*szczęśliwe wspomnienie*). Według Korpysza, który badał znaczenie zwrotu użytego przez poetę, „szczęść Boże” w *Italiam! Italiam!* „pełni w tym wierszu nie tyle funkcję błogosławieństwa, ile raczej pośrednio kierowanej do Boga prośby”⁶⁶. Zwykle „happy memory” nie jest natomiast ani błogosławieństwem, ani prośbą, ani życzeniem czy pozdrowieniem. Znacznie lepszym odpowiednikiem tego wyrażenia byłoby Byronowskie „fare thee well”, które mieści w sobie powyższe sensy i nawiązuje nadto do twórczości poety jak Norwid XIX-wiecznego.

Dość mocną stroną tłumaczenia jest obrazowanie skupione na błękitach i jasności wody i nieba, choć obrazy są w przekładzie na ogół jaśniejsze. Zdarzają się także odmienne niż w oryginale, jak na przykład „Latin shades” (*łacińskie cienie*), które nie mają nic wspólnego z „łacińskich żagli”⁶⁷ cieniem”, sugerującym z jednej strony powtórzony obraz rzeczywistości⁶⁸, jakim jest wspomnienie, z drugiej zaś topos żeglowania jako tworzenia. Ruch myśli i obraz płynięcia zostały przeinaczone także dlatego, że określają je epitety typu: „angelic” (*anielska*) czy „happy” (*szczęśliwe*), a czasownik „płyn”, użyty przez Norwida siedmiokrotnie, w wersji Laskowskiego znalazł odpowiedniki w rodzaju: „make the journey” (*odbądź podróż*) czy „memories remembrance find” (*odnajdź pamiątkę wspomnień*).

W konsekwencji dynamizm obecny w oryginale został spowolniony w przekładzie, w którym nie tylko ruch, ale także świadomość myśli są mniejsze. Poza tym u Laskowskiego ruch jest jednostronny, ponieważ w jego tekście brakuje przyimka „od” („Od tych laurów tam różowych”; „I od moich dni – laurowych...”), co kieruje myśl tylko ku wspomnieniu, a nie ku refleksji. Sam użyty w tłumaczeniu zwrot „return” (*wrót*) nie wystarcza, by oddać zwrotność oryginału⁶⁹.

⁶⁶ T. KORPYSZ, *Kilka uwag...*, s. 259.

⁶⁷ „Ożaglowanie łacińskie, które charakteryzuje się żaglami w kształcie trójkątów lub trapezów, stosowano na Morzu Śródziemnym i morzach Bliskiego Wschodu” (Z. DAMBEK, *Wokół „Italiam...”*, s. 104).

⁶⁸ Por. tamże, s. 104-105.

⁶⁹ Znacznie lepszy byłby tu zwrot „come back” (dosłownie: *chodź z powrotem*), który poprzez przyimek „back” (*do tyłu; w tył*) pokazałby powrotny ruch myśli.

Wiemy już, że na nic się zdała pieczołowicie odwzorowana przez Laskowskiego struktura metryczna wiersza, której trocheiczność u odbiorcy anglojęzycznego nie daje efektu płynięcia i kołysania na fali. Trzeba jednak przyznać, że przekład brzmi w języku docelowym bardzo dobrze i jest przyjemny dla uszu odbiorców. Może nie jest tak pieśniowy jak oryginał i nie dałoby się go zaśpiewać w stylu polskich wokalistów (Czesława Niemena, Stanisława Soyki, Natalii Sikory czy zespołu „Sundrise”⁷⁰), ale marszowa śpiewność tłumaczenia także zaprasza do muzycznych interpretacji.

Przyjemna dla odbiorców jest również wizja Włoch, które bardziej niż w oryginale kojarzą się ze słodkimi, a nie z gorzkimi wspomnieniami. Nie bez znaczenia na ten efekt ma fakt, iż w tłumaczeniu motyw Italii jako Arkadii jest wzmocniony, natomiast mniej czytelne są topos żeglowania jako tworzenia i nawiązania autobiograficzne.

Przeprowadzona analiza przekładu *Italiam! Italiam!* na język angielski wykazała, iż tłumaczenie Laskowskiego w każdym punkcie *kateny* mniej lub bardziej odbiega od wierności wobec Norwidowego oryginału. Jest jego dobrze wyretuszowaną kopią: słodsza, jaśniejsza, pogodniejsza i niestety płytsza. Także piękną, ale mniej głęboką niż pierwowzór i sięgającą tylko ku jednej (wspomnieniowej) stronie jego interpretacji.

BIBLIOGRAFIA

- ALTANER B., STUIBER A., *Patrologia*, Warszawa 1990.
 BILCZEWSKI T., *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Kraków 2010.
 BARAŃCZAK S., *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, wyd. 3.
Bibliografia interpretacji wierszy Cypriana Norwida, oprac. A. CEDRO, P. CHLEBOWSKI, J. FERT, Lublin 2001.
 BRAJERSKA-MAZUR A., *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida*, Lublin 2002.
 BRAJERSKA-MAZUR A., *Katena and Translations of Literary Masterpieces*, „Babel” 51(2005), s. 16-30.

⁷⁰ *Italiam! Italiam!* Norwida w wykonaniu Czesława Niemena znajduje się na płycie z 1971 roku, zatytułowanej *Niemen*, a znowcom muzyki i miłośnikom twórczości kompozytora znanej pod nazwą *Czerwony album*. Liryk znalazł się także na płycie *Spiżowy krzyk* – albumie z piosenkami Czesława Niemena wybranymi przez jego żonę, Małgorzatę Niemen-Wydrzycką. Płyta została wydana 30 maja 2008 roku nakładem Polskich Nagrań. Stanisław Soyka zapowiedział swoją interpretację piosenki Niemena na singlu w 2015 roku, Natalia Sikora nagrała *Italiam! Italiam!* na płycie *Absurdustra. Próba Norwida* w 2011; zespół *Sundrise* natomiast wydał album jazzowy z utworami Norwida/Niemena 16 kwietnia 2012 r.

- BRAJERSKA-MAZUR A., *O przekładzie na język angielski wierszy Norwida „Śmierć”, „Do Zeszłej...”, „Finis”*, „Pamiętnik Literacki” 47(2006), z. 4, s. 229-237.
- BRAJERSKA-MAZUR A., *Norwid, „Spartakus” i Internet*, [w:] *Strona Norwida. Księga poświęcona profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, red. P. Chlebowski, Lublin: TN KUL 2008, s. 7-28.
- BRAJERSKA-MAZUR A., *Ten Commandments for the Translation of the Works of Cyprian Norwid*, „The Polish Review” 53(2008), no. 4, s. 495-540.
- BRAJERSKA-MAZUR A., *Katena a przekład współczesnej poezji polskiej*, [w:] *Translatio i literatura*, red. A. Kukułka-Wojtasik, Warszawa 2011, s. 27-34.
- BRAJERSKA-MAZUR A., *Filutka z filigranu paraduje w cudzym losie*, Lublin 2012.
- BURDZIEJ B., *Super Flumina Babylonis. Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX-XX w.*, Toruń. 1999.
- DAMBEK Z., „Wokół *Italiam! Italiam!*”, „Studia Norwidiana” 20-21(2002-2003), s. 101-111.
- DOKURNO Z., *Kompozycja utworów lirycznych C.K. Norwida*, Toruń 1965.
- FERT J., *Norwidowskie inspiracje*, Lublin 2004.
- GŁOWIŃSKI M., KOSTKIEWICZOWA T., OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, A., SŁAWIŃSKI J., *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 1988, wyd. 11.
- INGLOT M., *Cyprian Norwid*, Warszawa 1991.
- Italiam! Italiam!*, transl. by J.A. Laskowski, „Modern Poetry in Translation” 23/24(1975), s. 4.
- KORPYSZ T., „*Kilka uwag na temat Norwidowego rozumienia zwrotu „szczęść Boże”*”, „Prace Filologiczne” 43(1998), s. 258-263.
- NORWID C., *Pisma zebrane*, wydał Z. Przesmycki, Warszawa–Kraków 1911, t. A.
- NORWID C., *Dzieła zebrane*, opracował J.W. Gomulicki, Warszawa 1966.
- NORWID C., *Pisma wszystkie*, t. I-XI, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Warszawa 1971-1976.
- PSZCZOŁOWSKA L., *Semantyka form wierszowych*, [w:] TAŻ, *Wiersz – styl – poetyka*, Kraków 2002.
- PRZYBOS J., „Próba Norwida”, „Twórczość” 4(1959), s. 65-80.
- PUZYNINA J., *Język – interpretacja – przekład*, „Studia Norwidiana” 11(1993), s. 31-51.
- RYGIELSKA M., *Przyboś czyta Norwida*, Katowice 2012.
- SKUBALANKA T., *Styl poezji Norwida na tle tradycji poetyckiej romantyzmu*, „Studia Norwidiana” 8(1990), s. 25-59.
- SKWARCZYŃSKA S., *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954.
- SUDOLSKI Z., *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003.
- SZYMUSIAK J.M., STAROWIEYSKI M., *Słownik wczesnochrześcijańskiego piśmiennictwa*, Poznań 1971.
- TROJANOWICZOWA Z., *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968.
- TROJANOWICZOWA Z., DAMBEK Z., *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida 1821-1860*, Poznań 2007.
- WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK M., *Italiam! Italiam! Cypriana Norwida. Liryczny dialog w samotności*, [w:] *Seminaria bielańskie. Prace ofiarowane profesor Teresie Kostkiewiczowej*, red. T. Chachulski, Warszawa 2016, s. 129-143.

ITALIAM! ITALIAM!
JĘZYK – INTERPRETACJA – PRZEKŁAD

S t r e s z c z e n i e

Za pomocą metody kateny oraz założeń prof. Puzyniny zbadane jest anglojęzyczne tłumaczenie wczesnego wiersza Norwida „*Italiam! Italiam!*”, którego trocheiczna struktura i niejednoznaczny sens utrudniają dobranie odpowiedniej metody oraz stylu translacji. Pieczołowicie odwzorowana przez tłumacza forma metryczna wiersza nie daje takiego samego efektu jak w języku polskim (płynięcia i kotysania na fali). Przeprowadzona analiza wykazuje, iż tłumaczenie w każdym innym punkcie kateny także mniej lub bardziej odbiega od wierności wobec oryginału. Jest jego pogodniejszą kopią: także piękną, ale mniej głęboką i sięgającą tylko do jednej (wspomnieniowej) interpretacji pierwowzoru.

Słowa kluczowe: katena; Puzynina; *Italiam! Italiam!*; Norwid; Laskowski; ocena przekładu; interpretacja.

ITALIAM! ITALIAM!
LANGUAGE – INTERPRETATION – TRANSLATION

S u m m a r y

English translation of Norwid's early poem *Italiam! Italiam!* is analysed by means of katena method and Prof. Puzynina's assumptions. The trochaic structure of the original poem and its polysemantic meaning impede the proper selection of translation strategy. The carefully copied metrical form of the text does not exert the same effect in the target language as in the source one. The results of the analysis show that Laskowski's translation also diverges from Norwid's lyric in all other aspects that create the poem's identity. Its English version is a more cheerful, less profound and one-sided copy of the original.

Key words: katena; Puzynina; *Italiam! Italiam!*; Norwid; Laskowski; translation assessment; interpretation.

Translated by Rafał Augustyn