

AGATA BRAJERSKA-MAZUR

TRZY TŁUMACZENIA *FATUM* NA JĘZYK ANGIELSKI

FATUM¹

I

Jak dziki zwierzę przyszło N i e s z c z ę ś c i e do człowieka
I zatopiło weń fatalne oczy...

– Czeka – –

Czy, człowiek, zbroczy?

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!

O *Fatum* – 30 ogniwie *Vade-mecum* napisano tak wiele², że można by poświęcić osobną pracę na sam rzetelny opis jego licznych interpretacji. W tym artykule muszę jednak ograniczyć się tylko do skrótowego wymienienia najbardziej znanych opinii na temat tego wiersza.

Badając sens liryku, najczęściej wpisywano go w kontekst innych utworów Norwida i dowodzono m.in., że jego przewodni motyw „świadomego i planowego wykorzystania cierpienia”³ wywodzi się z filozofii Sokratesa (Gomu-

¹ 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 cyt. PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę). Tu: t. 2 s. 49.

² Zob. *Bibliografia interpretacji wierszy Norwida*. Lublin 1995 s. 17-18. Obszerną literaturę przedmiotu przedstawił też Z. J. Nowak. *Jeszcze jeden kontekst do „Fatum” Norwida*. „Studia Norwidiana” 9-10:1991-1992 s. 126.

³ J. W. G o m u l i c k i. *Komentarz do Fatum*. W: C. N o r w i d. *Dzieła zebrane*. T. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Warszawa 1966 s. 786.

licki⁴), Marka Aureliusza (A. Kowalska)⁵, Tomasza z Akwinu (Z. J. Nowak)⁶, chrześcijańskiej koncepcji doświadczenia krzyża (M. Maciejewski)⁷ czy wreszcie z mądrości Biblii, często wskazującej na rozum jako dar Boga dla słabego człowieka, zagrożonego „światem” (A. Merdas)⁸. K. L. Koniński uznał *Fatum* za wiersz niereligijny, a człowieka, który mierzy się w nim z nieszczęściem, określił mianem „stoika albo ateisty”⁹. Z. J. Nowak umieścił wiersz w nurcie filozoficznym, któremu bliska jest koncepcja człowieka jako animal rationale, wywodząca się zarówno z tradycji hebrajskiej, jak i z antyku grecko-rzymskiego, a potem z dojrzałej myśli średniowiecznej¹⁰. Danuta Zamącińska sprzeciwiła się wyznawanej przez krytyków tezie, że wiersz wyraża „intelektualne zapanowanie nad doświadczeniem życia”¹¹, i twierdzi, że można go odczytać w kategoriach bardziej ludzkich jako pokazanie działania „zwykłych mechanizmów samoobronnych”¹² wywołanych cierpieniem.

Wobec tak licznych interpretacji *Fatum* wydaje się, że tłumacz ma prawo wybrać którąś z nich lub sam zaoferować swoje własne, odmienne od innych, odczytanie sensu utworu. Na pewno musi jednak zachować najważniejsze, kluczowe cechy liryku, które stanowią o jego istocie i niepowtarzalności.

Jedną z nich jest właśnie potencjalna „wielointerpretacyjność” *Fatum* – możliwość odkrywania przez odbiorcę bardzo wielu różnych płaszczyzn znaczeniowych związanych z głównym problemem przedstawionym w utworze – z cierpieniem. Naczelnym zadaniem tłumacza jest więc skonstruowanie przekładu w taki sposób, by odbiorca – w tym przypadku anglojęzyczny – mógł sam interpretować przedstawiony mu utwór, niekoniecznie dochodząc do którejś z powyższych koncepcji. Przekład *Fatum* powinien, jednym słowem,

⁴ Tamże s. 184, 770-771, 786-787, 794. J. W. Gomulicki wskazał m.in. na to, że przewodnia myśl poematu o „skorzystaniu na cierpieniu” wystąpiła także we wstępie do *Niewoli*, liście Norwida do Mariana Sokołowskiego z 2 sierpnia 1865 r. oraz liście poety do Konstancji Górskiej z 7 lipca 1866 r. Badacz w obrazie człowieka, 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).

⁵ *Wiersze Cypriana Kamila Norwida*. Warszawa 1978 s. 56-59.

⁶ N o w a k, jw. s. 130.

⁷ *Fatum ukrzyżowane*. „Studia Norwidiana” 1:1983, s. 42-46.

⁸ *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*. Lublin 1983 s. 31.

⁹ K. L. K o n i Ń s k i. (Rec. antologii *Chór wieków*), „Prosto z mostu” 1936 nr 22.

¹⁰ N o w a k, jw. s. 130-131.

¹¹ D. Z a m ą c i ń s k a. *Poznawanie poezji Norwida*. „Studia Norwidiana” 1:1983 s. 12.

¹² Tamże s. 11.

dawać możliwość tak wielu interpretacji związanych z przedstawionym problemem cierpienia, jak czyni to oryginał.

Powinien jednak ukazać cierpienie w tej samej sytuacji co pierwowzór – w sytuacji ataku i jego odparcia, sytuacji walki między bestialskim nieszczęściem a człowiekiem, który mierzy się z nim wzrokiem, podobnie jak artysta ze swym modelem. Ponadto kontekst sytuacyjny, „walka na oczy” między dwoma bohaterami utworu oraz rozwiązanie tej walki – zniknięcie wroga człowieka, muszą być ocalone w tłumaczeniu z taką samą precyzją i (jeśli to w ogóle możliwe) za pomocą tych samych (zawsze semantycznie i strukturalnie ważnych) określeń co w oryginale. W języku polskim określenia te budują niejednokrotnie całe siatki powiązań, skojarzeń i odniesień do innych płaszczyzn znaczeniowych, które poszerzają i pogłębiają podstawowy sens utworu. O słowach tych powstały obszerne rozważania, jednak w tym artykule mogę sobie jedynie pozwolić na ich wymienienie. Najczęściej pisano o wadze i znaczeniu takich słów i wyrażań w *Fatum*, jak: „dziki zwierz”, „człowiek”, „fatalne oczy”, „zboczy”, „czeka”, „odejrzał”, „mierzy”, „modelu”, „patrzy”, „c o? skorzysta”, „nieprzyjacielu”, „postaci wagą” i „I nie ma go”¹³. Oczywiście niemożliwe jest oddanie w tłumaczeniu wszystkich tych wyrażań tak, by obok swojego podstawowego słownikowego znaczenia zachowały te same co w języku polskim pola semantycznych i fonetycznych odniesień i zmieściły się jednocześnie w rygorach metrycznych utworu. Od sztuki translatorskiej tłumacza zależy więc będzie odpowiedni dobór słów, najlepiej oddających te z pierwowzoru. Danuta Zamącińska¹⁴ i M. Maciejewski¹⁵, mimo odmiennego rozumienia wymowy utworu, obydwoje zwracają uwagę na różnice (semantyczne, brzmieniowe i składniowe) między I a II całością strofoidalną *Fatum*. Te właśnie różnice, tę strukturalną inność, którą zgodnie zauważają krytycy, na pewno trzeba zachować w przekładzie.

¹³ Por. M a c i e j e w s k i, jw. s. 36-39, 41, 44; S. S z u m a n. *O sztuce i istocie poezji lirycznej*. Toruń 1948 s. 114-116; S. T r e u g u t t. *Spotkanie z Norwidem*, słowo wstępne do: C. K. N o r w i d. *Sześć wierszy*. Warszawa 1983 s. 2; Z. Ł a p i ń s k i. *Norwid*. Wyd. 2. Kraków 1984 s. 78; K. G ą s i o r o w s k i. *Norwidowa próba Norwida*. „Poezja” 18:1983 nr 4(5) s. 126; J. F. F e r t. *Komentarz do „Fatum”*. W: C. N o r w i d. *Vade-mecum*. Opracował... Wrocław 1990 s. 64; Z a m ą c i ń s k a, jw. s. 11; S. S a - w i c k i. *Granice „sakralnych” interpretacji literatury*. „Roczniki Humanistyczne” 38:1990 z. 1 s. 67.

¹⁴ Z a m ą c i ń s k a, jw. s. 11.

¹⁵ M a c i e j e w s k i, jw. s. 37-39.

Semantycznie polega ona na skontrastowaniu postaw Nieszczęścia (całostka I) i człowieka (całostka II). Nieszczęście – „dziki zwierz” – w pierwszej połowie utworu atakuje człowieka, mierząc się z nim wzrokiem i czekając na jego błąd. Druga całostka przynosi odparcie („odejrzanie”) tego ataku rozeznaniem człowieka, „co skorzysta na swym nieprzyjacielu”. Ten właśnie moment stanowi pointę całego utworu, którego sens, niezależnie od nasuwających się różnym krytykom odmiennych interpretacji, jest zawsze ten sam i da się sprowadzić do niepoetyckiej parafrazy głoszącej, że Nieszczęście chwieje się i znika, kiedy atakowany przez nie człowiek stawia mu czoła, bada i zastanawia się, jaką może dzięki niemu odnieść korzyść. Warto zauważyć zamianę ról między dwoma bohaterami liryku: w pierwszej części utworu Nieszczęście jest podmiotem akcji, a człowiek jej przedmiotem: w drugiej sytuacja się odwraca – człowiek przejmuje inicjatywę działania, a jego przeciwnik staje się bierny.

Kontrast obydwu zwrotek jest wyraźny także dzięki brzmieniowej i strukturalnej warstwie utworu. Fonetycznie różnica między nimi polega na zgromadzeniu spółgłosek szczelinowych (z, š, ś) i zwartoszczelinowych (dz, č i ć) w pierwszej całostce strofoidalnej wiersza i ich braku w całostce drugiej. Maciejewski dowodzi, że przykre brzmienie pierwszej części tekstu, „owe zgrzyty są jakby echem Nieszczęścia, jego wewnątrztekstową motywacją. Struktura brzmieniowa wypowiedzi zostaje nasemantyzowana Nieszczęściem, ponieważ spółgłoski szczelinowe š, ś i zwartoszczelinowe č, ć stanowią połowę budulca głoskowego tego wyrazu, [...] spółgłoski š i č pojawiają się nieomal we wszystkich pozostałych wyrazach, w powtórzonym «człowieku», w bronii służącej do walki, tj. w «oczach», i w czasownikach podkreślających napięcie walki: «czeka» i «zboczy». [...] Hałaśliwy szturm Nieszczęścia podkreślają rymy, w których również wystąpi spółgłoska č: człowieka – czeka, oczy – zboczy. Rymy osaczają i zamykają”¹⁶. W drugiej części utworu, opisującej odpór ataku Nieszczęścia, spółgłoska č nie pojawia się ani razu...

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 całostka druga, wracając do naturalnego szyku, „wygląda w swoim profilu kompozycyjno-stylistycznym,

¹⁶ Tamże s. 38.

jakby została uwolniona od duszącego uścisku, od nerwowego napięcia”¹⁷. Postawa myślącego człowieka stającego do walki z nieprzyjacielem wyraża się więc także odrzuceniem w drugiej części liryku narzucanych przez część pierwszą zgrzytów brzmieniowych i chaotycznego stylu.

Określenia opisujące Nieszczęście w pierwszej i drugiej całości strofoidalnej także różnią się od siebie. „Dziki zwierz” z początku utworu (kojarzący się ze zwierzęcym bestialstwem i brutalnością) zmienia się w bardziej ludzkiego nieprzyjaciela (choć spotkać się można z opinią, że takie „uczłowieczone” zło niekoniecznie musi być mniej groźne niż to „zwierzęce”), którego łatwiej jest przecież ujarzmić. Właściwa selekcja słów wyrażająca zmianę „dzikiego”, „fatalnego” i „zwierzęcego” chaosu na ludzki porządek jest kolejną cechą, która buduje kontrast między zwrotkami utworu i tworzy jego warstwę semantyczną.

Jeszcze jeden element stanowi istotną cechę składową utworu. Jest nim specyficzna dwoistość czasu występującego w liryku¹⁸. *Fatum* ukazuje zdarzenie, w którym wszystko dzieje się w opisywanej chwili i zamyka się w uchwytnym i rzeczywistym momencie „mierzenia się wzrokiem” czy „walki na oczy” jego dwóch bohaterów. Ta krótka relacja pokazująca chronologicznie następujące po sobie elementy walki Nieszczęścia z człowiekiem jest z jednej strony zakorzeniona w konkretnej rzeczywistości i dotyczy konkretnego człowieka, z drugiej jednak – osiąga wymiar uniwersalny, odnosi się bowiem do każdego człowieka i każdego nieszczęścia w ogóle¹⁹.

Prawdopodobnie gdyby nie specyficzny, zwięzły styl tego utworu, zdarzenia w nim opisywane nie mogłyby działać się w dwóch wymiarach czasowych jednocześnie. Budowa *Fatum* jest bowiem klasycznym przykładem liryki „lakonicznej i lapidarnej”, w której „wskutek ogromnej kondensacji treści, tekstu, myśli, obrazów, ciężar gatunkowy wiersza osiąga możliwe maksimum”²⁰.

Przy ogromnej lapidarności wiersza niebagatelne znaczenie ma jego zapis graficzny, który niejako uzupełnia i dopowiada czytelnikowi to, co tylko zasugerowały mu słowa. Grafia, podobnie jak skąpy przecież tekst utworu, pokazuje całą historię napaści nieszczęścia na człowieka oraz reakcję człowieka na tę napaść. Najpierw, szybko i gwałtownie, zaskakuje człowieka N i e s z c z ę ś c i e (i to nieszczęście nie byle jakie – pisane z dużej

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże s. 35-37.

¹⁹ Por. T r e u g u t t, jw. s. 3.

²⁰ S z u m a n, jw. s. 11.

lity i rozstrzelonym – w wydaniu Gomulickiego – drukiem!²¹), potem następuje moment pełnego napięcia oczekiwania na dalszy rozwój wypadków (co zostało ukazane za pomocą wielokropka po drugim wersie, myślników oddzielających wers 3 i znaku zapytania zamykającego całość strofoidalną). W drugiej części utworu namysł człowieka, moment jego świadomego zastanawiania się nad zapanowaniem czy wręcz wykorzystaniem sytuacji oddaje nie tylko wtrącone zdanie porównujące człowieka do artysty, ale przede wszystkim zapis fragmentu: „– c o? skorzysta”. To jedno krótkie słowo, podkreślone rozstrzelonym drukiem i uwieńczone pytajnikiem, zatrzymuje na sobie wzrok czytelnika i każe mu wraz z bohaterem utworu zastanowić się nad wszelkimi potencjalnymi korzyściami, jakie można by osiągnąć w opisanej sytuacji. Zakończenie walki między nieszczęściem a człowiekiem ukazuje w liryku wers ostatni – rytmicznie skrócony, pozbawiony rzeczownika, oddzielony od reszty tekstu dwoma myślnikami, które przedłużają moment oczekiwania na rozwiązanie sporu i potęgują zaskoczenie prostotą tego rozwiązania. Myślniki wzmacniają także efekt „ulgi”, jaką przynoszą po opisanym niebezpieczeństwie słowa: „– – I nie ma go!”

Spróbujmy teraz zebrać w punktach wszystkie dominanty strukturalno-semantyczne, które odkryliśmy w utworze i które powinny być w jego przekładzie zachowane. Są nimi kolejno:

1. Wymowa myślowa utworu o „korzystaniu na swym nieprzyjacielu” – czerpaniu korzyści z nieszczęścia, która powoduje wielointerpretacyjność liryku – wywoływanie u odbiorcy licznych skojarzeń i odniesień do różnych nurtów literackich i filozoficznych.

2. Przedstawiona za pomocą właściwego doboru słów sytuacja walki wzrokowej, której rozwiązanie doprowadza do wniosku tożsamego z wymową myślową utworu.

3. Kontrast semantyczny, brzmieniowy i składniowy między dwiema częściami liryku (widoczny w nagromadzeniu spółgłosek szczelinowych i zwartoszczelinowych, przestawnym szyku i „dzikich” określeniach w pierwszej całości strofoidalnej, a ich brakiem w całości drugiej).

4. Specyficzna dwoistość czasu, która wyraża jednocześnie konkretną, jednostkową sytuację i sytuację uniwersalną.

5. Lapidarność utworu, ogromna kondensacja treści zawarta w słowach opisujących jedno dramatyczne zdarzenie: walkę człowieka z Fatum.

²¹ PWSz 2, 49. W autografie Norwid podkreślił wyrazy: Nieszczęście i co? Zob. W. B o r o w y. *Cyprian Norwid. Vade-mecum*. Warszawa 1947 s. 35.

6. Zapis graficzny przedstawiający całą gamę emocji związanych z fabułą utworu: zaskoczenie, napięcie, oczekiwanie, namysł, strach i ulgę; akcentujący także wagę słów, wyróżnionych w tekście rozstrzelonym drukiem.

*

Fatum zostało przełożone na język angielski trzykrotnie. Po raz pierwszy jego tłumaczenie ukazało się w 1960 r. w antologii poezji polskiej Jerzego Peterkiewicza i Burnsa Singera²², po raz drugi w 1973 r. w zbiorze przekładów Norwida wydanym przez Oficynę Poetów²³, po raz trzeci w roku 1975 w artykule E. Ordon *O tłumaczeniu „Vade-mecum” C. K. Norwida*²⁴.

Antologia polskiej poezji powstałej na przestrzeni pięciu wieków (XV-XX w.) zawiera przekłady siedmiu wierszy Norwida. Wstęp, nota tłumacza, a także przypisy informują czytelnika antologii m. in. o nieczęstej metodzie przekładu wybranej przez Peterkiewicza²⁵ i Singera²⁶, która polegała na ich ścisłej współpracy. Burns Singer był twórcą ostatecznych wersji przekładów, odpowiedzialnym za ich brzmienie, poprawność językową i metryczną w języku angielskim.

²² J. Peterkiewicz, B. Singer. *Five Centuries of Polish Poetry*. London 1960 s. 81.

²³ *Polish Poetry Supplement* No 7, Oficyna Poetów No 2 (29), London, May 1973, s. 17.

²⁴ E. Ordon. *O tłumaczeniu „Vade-mecum” C. K. Norwida*. Przełożyła Z. Sroczyńska. W: *Przekład artystyczny*. Pod red. S. Pollaka. Wrocław 1975 s. 237-251.

²⁵ Jerzy Peterkiewicz (Pietrkiewicz), od 1950 do 1979 r. profesor w School of Slavonic and East European Studies w Londynie, w latach 1972-1979 dziekan wydziału języków słowiańskich na tymże uniwersytecie. Poeta i prozaik piszący po polsku i (od 1951 r. pod nazwiskiem Peterkiewicz) także po angielsku. Tłumacz Karola Wojtyły na język angielski, a także autor przekładów zamieszczonych w *Antologii liryki angielskiej 1300-1950*, *Polish Prose and Verse* i *Five Centuries of Polish Poetry*. Na jego dorobek składają się dwie powieści, sztuka dramatyczna i trzynaście tomików poezji pisanych po polsku oraz dziewięć powieści w języku angielskim i wiele esejów z dziedziny historii literatury, pisanych przeważnie po angielsku. Zob. *Mały słownik pisarzy polskich na obczyźnie 1939-1980*. Pod red. B. Klimaszewskiego. Warszawa 1992 s. 274-277, a także L. M. Bartelski. *Polscy pisarze współcześni 1939-1991*. Warszawa 1995 s. 324.

²⁶ Pisarz znany jest w Anglii przede wszystkim jako autor powieści *Living Silver* oraz twórca zbioru poezji *Still and All*. Jego wiersze pojawiają się w wielu czołowych periodykach angielskich i są włączane do antologii. Trzeci program radia BBC transmituje nagrania fragmentów prozy i poezji tego autora.

Ponieważ nie znam języka polskiego, musiałem polegać w zupełności na dosłownych wersjach tłumaczeń danych mi przez dr Peterkiewicza. Te wersje oraz notatki dotyczące cech charakterystycznych wersyfikacji tekstów oryginalnych były mi przekazywane w przerwach dwutygodniowych. Pozostawałem z nimi sam, by dwa tygodnie później wyłonić się z ich ponownym szkicem. Dr Peterkiewicz zwykle sugerował wtedy pomniejsze zmiany po to, by wyeliminować moje błędy w odczytaniu jego wskazówek – tak więc ostatecznie wersje przekładów były wykuwane w atmosferze wzajemnej i całkowitej współpracy polegającej na konsultacjach w każdej fazie procesu tłumaczenia²⁷.

Autorzy antologii przyznają, że oddanie struktury tłumaczonych wierszy było głównym zadaniem ich pracy translatorskiej.

Ostatnio modne wśród tłumaczy 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 wersyfikację²⁸.

Takie podejście do tłumaczonego tekstu, które w istocie uznaje prymat struktury wiersza nad jego warstwą semantyczną, musi w praktyce prowadzić do tworzenia przekładów nie tyle podobnych do oryginału, ile na nim wzorowanych. Tak dzieje się istotnie w utworach tłumaczonych przez Peterkiewicza i Singera. Według informacji umieszczonej na obwolucie antologii ich przekłady „mają na celu nie tylko wierne oddanie tekstów oryginalnych, ale mogą być również traktowane jako samodzielnie istniejące wiersze”²⁹.

Podobieństwo do oryginału, jeśli chodzi o jego poszczególne fragmenty znaczeniowe, nie zawsze jest w wypadku tłumaczenia *Fatum* duże. Singer i Peterkiewicz zgodnie ze swoją zasadą przekładu starali się jak najwierniej odtworzyć przede wszystkim budowę tego utworu, koncentrując się przede wszystkim na zachowaniu podziału wiersza na dwie całości strofoidalne – pierwszą czterowersową i drugą sześciowersową, oraz ich układu rymów: abab cdcdee. Staranne dobieranie rymów, liczne zmiany w interpunkcji oraz zrównanie różnorodnych długości wersów Norwida do dziesięciosylabowych doprowadziły do poważnej zmiany sensu tłumaczonego utworu:

²⁷ Peterkiewicz, Singer, jw. s. 25-26. Przekład tego cytatu jak i następujących z tej edycji jest mojego autorstwa.

²⁸ Tamże s. 24.

²⁹ Tamże, obwoluta.

FATE³⁰

Mischance, 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 disappeared³¹.

Porównując to tłumaczenie z oryginałem nie można w nim nie zauważyć wielu amplifikacji i zmian. W pierwszej całości strofoidalnej są nimi słowa i zwroty: „shaggy”, „deathly grey”, „for the time it knew he took” i „to turn away”. Uzupełnienia w dwóch pierwszych wersach tej całości nie wpłynęły na zmianę ogólnego znaczenia wiersza, zmiana treści w wersach ostatnich jest już jednak dość istotna. W wersji oryginalnej zdanie „– Czekaj – – / Czy, człowiek, zbroczy?” zawiera w sobie i napięcie, i pytanie, i niepewność Nieszczęścia co do dalszego rozwoju wypadków. Nieszczęście z przekładu wie

³⁰ Tamże s. 81.

³¹ Dla czytelnika niniejszego artykułu jest rzeczą wygodną, jeśli ma do dyspozycji polskie przekłady angielskiego tłumaczenia utworu Norwida. Taki „wtórny przekład” jest jednak bardzo trudny do wykonania – trzeba pokazać w nim wszelkie błędy i niewierności, jakie popełnił tłumacz wobec oryginału, nie można jednak kierować się przy tym tylko zasadą dosłowności, lecz należy także uwzględnić poprawność językową, która z kolei może zatrzeć rzeczywiste błędy tłumacza. Moje „przekłady przekładów” mają przede wszystkim zobrazować odejścia tłumaczenia od pierwowzoru, z konieczności będą więc bardziej dosłowne niż poprawne językowo, co na pewno wpłynie niekorzystnie na ich brzmienie. Powyższe zaznaczam dlatego, że będą to „tłumaczenia służebne” i zostaną umieszczone w przypisach.

Nieszczęście, dzikie, kosmate, utkwilo swój wzrok
W człowieku, wpatrzyło się w niego, śmiertelnie posępne,
I czekało cierpliwie 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 zamieszanie ustąpiło,
Znikło!

(sic!), że nastąpi czas, kiedy człowiek się odwróci. Samo zastąpienie oryginalnego „zboczy” słowem „turn away” (odwróci) nie przekazuje sensu wyrażenia Norwida, które znaczy: zmyli kierunek, zbłądzi, skreśli w bok. Strata ta jest w przekładzie częściowo rekompensowana przez zwrot „returned that look” (oddał, odwrócił to spojrzenie, w. 7, strofa 2), który nawiązuje do „turn away” z całości pierwszej, czyniąc tłumaczenie bardziej spójnym. Uzupełnienia i zmiany w jego drugiej całości jeszcze wyraźniej doprowadzają do licznych oddaleń od treści oryginału i nie są już niczym rekompensowane. W wersie 5 i 6 w wierszu Norwida człowiek odpowiada Nieszczęściu spojrzeniem w podobny sposób, jak czyni to artysta mierzący cały kształt swojego modelu. Te same wersy w tłumaczeniu mówią, że człowiek jest artystą mierzącym jakiś szczegół modelu. Warto zaznaczyć, że w tym miejscu wymowa *Fatum* ulega uproszczeniu. Inny tłumacz tego liryku na język angielski zauważa, że „utwór porusza dwie kwestie: jedna to zachowanie męskiej postawy etycznej, druga wiąże się z walką artysty o estetyczny kształt dzieła. W przekładzie Peterkiewicza i Singera te dwie kwestie zostały połączone w jednej, suchej wypowiedzi o artyzmie, przy czym ideologiczna część utworu uległa skróceniu o połowę”³². W dalszej części przekładu tłumacze podmiotem akcji nadal czynią człowieka, który odpięra spojrzenie Nieszczęścia i wykorzystuje je do celów estetycznych. W oryginale występuje natomiast zmiana podmiotów – to Nieszczęście spostrzega szacujące spojrzenie człowieka. Poza tym jego zachwianie się „postaci wagą” zostało u Peterkiewicza zastąpione zagadkowym określeniem „the brawny” (krzepkie), a ostatni wers oryginału „– – I nie ma go!” – całym obrazem przedstawiającym jego zniknięcie po ustąpieniu zamieszania.

Okazało się więc, że doskonale brzmiące w języku angielskim i do pewnego stopnia formalnie wierne tłumaczenie *Fatum* nie oddaje dokładnie sensu oryginału. Brak w nim tak ważnych dla znaczenia utworu słów, jak „fatalne oczy”, „zboczy”, „skorzysta”, „zachwiało się”, „postaci wagą” i „– – I nie ma go!” Bestialski, dziki i zwierzęcy atak Nieszczęścia na człowieka został przez tłumaczy oddany za pomocą przymiotników: „dziki”, „kosmaty”, „śmiertelnie posępny” i czasowników: „utkwili swój wzrok”, „wpatrzyło się” i „czekało”. Choć w języku angielskim nie może być mowy o tak dużym nagromadzeniu spółgłosek szczelinowych i zwartoszczelinowych jak w języku polskim, Peterkiewiczowi i Singerowi udało się w pierwszej i drugiej linijce przekładu

³² O r d o n, jw. s. 242-243.

nagromadzić spółgłoski: s, tʃ, r, ʃ, ks, t, z, h i θ, co w pewnym stopniu oddaje nieprzyjemne, „zgrzytliwe” brzmienie pierwszej części oryginału:

Mischance, ferocious, shaggy, fixed its look
 stʃ s r ʃ s ʃ kst ts
 On man, gazed at him, deathly grey
 z t h θ r

Mimo braku tak dużej liczby „zgrzytliwych” spółgłosek w drugiej całości strofoidalnej przekładu tłumacze nie oddają w pełni kontrastu między strofami utworu. Nieszczęście u Norwida nazwane określeniem „nieprzyjaciel”, w przekładzie jest „the churlish thing” (nieokrzesanym stworzeniem), które nadal należy do świata chaosu, a nie do uporządkowanego świata człowieka-artysty. Sama nazwa „nieszczęście” powtarza się poza tym w drugiej połowie tłumaczenia, co odsyła odbiorcę z powrotem do pierwszej części utworu i niszczy wysiłek Norwidowego człowieka w porządkowaniu nieprzychylny mu rzeczywistości. Człowiek przyrównywany w oryginale do artysty, w przekładzie jest artystą, przypominającym w swojej skrupulatności i dokładności drobiazgowego naukowca, który dzieląc świat na cząstki, nie może dostrzec go w całości. W dalszej części tekstu tłumacze przywracają „osobotwórczą rolę czynników artystycznych”³³ jego działalności, pozwalając mu „nakazać nieokrzesanemu stworzeniu / Służyć swojemu celowi estetycznemu”. Lecz czy Norwidowi rzeczywiście chodziło tu o wykorzystywanie cierpienia tylko w sztuce?

Biorąc pod uwagę wcześniej wymienione dominanty tworzące istotę *Fatum*, można stwierdzić, że tłumaczenie Peterkiewicza i Singera nie ocala w pełni właściwie żadnej z nich. Sama wymowa utworu jest przez tłumaczy przekształcona – 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 uwzględnimy fakt, czym było pojęcie sztuki dla Norwida, można tu spierać się o to, czy „cel estetyczny” z przekładu nie wiąże się z moralnością czy nawet z religią. Skoro jednak autorzy antologii „nie spodziewali się znajomości tradycji literatury polskiej od czytelników”³⁴, nie mogli także zakładać, że wiedzą oni, jaka była koncepcja sztuki Norwida. Walka *Fatum* z człowiekiem została przekazana w tłumaczeniu tylko częściowo poprawnie. Atak nieszczęścia jest w nim oddany wiernie, natomiast

³³ Ł a p i ń s k i, jw. s. 78.

³⁴ P e t e r k i e w i c z, S i n g e r, jw. s. 24.

jego odparcie zostało poważnie zmienione w stosunku do oryginału. (Przypomnijmy chociażby brak nazwania bestialskiego Nieszczęścia określeniem „nieprzyjaciel”). Dobór słów także nie jest w przekładzie najlepszy – brak w nim szeregu ważnych wyrażen, które mogłyby wywołać u czytelnika liczne skojarzenia z dziedziny filozofii, religii czy literatury. Peterkiewicz i Singer wprowadzili poza tym dużą liczbę amplifikacji, które nie zawsze rekompensują straty oryginalnych określeń, a czasami wręcz zmieniają znaczenie utworu i niszczą jedną z jego najważniejszych cech: lapidarność. Wprowadzone przez autorów przekładu zmiany zniekształciły także aspekt czasu, który w ich tekście bardziej niż w oryginale odnosi się do konkretnego wydarzenia niż do sytuacji uniwersalnej. Nadmierne „dookreślanie” i „uszczerbawianie” cech dwóch postaci występujących w przekładzie sprawiło, że straciły one na uniwersalności i nie mogą być już odczytane jako symbole człowieka i nieszczęścia w ogóle. Ponadto tłumaczenie nie posiada tak wielu pól semantycznych odniesień co oryginał. Przy zachowaniu częściowego kontrastu brzmieniowego między dwiema całościami strofoidalnymi utworu nie ma pomiędzy nimi ani tak znacznego kontrastu semantycznego, ani strukturalnego jak u Norwida. Także układ graficzny przekładu i jego interpunkcja nie pełnią takiej samej funkcji jak w oryginale – nie ukazują emocji związanych z rozgrywającym się w utworze dramatem, nie sugerują czytelnikowi, jak odczytać ten dramat i nie zwracają mu uwagi na istotę podkreślonych zapisem w tekście słów. Tylko Norwidowe *N i e s z c z ę ś c i e* jako „mischance” (podstawowe znaczenie: pech) doczekało się wyróżnienia w tłumaczeniu kursywą. Nie bardzo mogę się jednak dopatrzeć celowości takiego zabiegu, skoro w tłumaczonym tekście „pech” pozostaje niezmiennie tylko „nieokrzęsany stworzeniem”, któremu nie należy się chyba ani zapis dużą literą, ani kursywą... Nawet biorąc pod uwagę fakt, że Peterkiewicz i Singer najprawdopodobniej korzystali z tekstu *Fatum*, w londyńskim wydaniu *Vade-mecum* z 1953 r.³⁵ nie można w ich tłumaczeniu usprawiedliwić braku graficznego zapisu rozgrywającej się w utworze walki.

Przekład *Fatum* został poszerzony przez Singera i Peterkiewicza aż o 14 słów i, na co zwraca uwagę Adam Czerniawski, „lapidarność oryginału, którą podkreślają rymy, została w przekładzie w pościgu za rymami zaprzepa-

³⁵ K. S o w i ń s k i. *Cyprian K. Norwid. Vade-mecum*. Londyn 1953 s. 46. „N i e - s z c z ę ś c i e” jest tu pisane kursywą z małej litery, po pisaniu kursywą „c o” brak jest znaku zapytania, w wersie 4 pierwszej całości nie ma przecinków po „czy” i „człowiek”, a po wersie 4 drugiej całości występuje myślnik.

szczona”³⁶. Edmund Ordon z kolei uważa, że nie tylko „chęć zachowania oryginalnego układu rymów”³⁷ zniszczyła zwięzłość wiersza, ale było nią także mylne założenie tłumaczy co do struktury utworu. „Dziesięciosylabowość wersu utrzymana w przekładzie Peterkiewicza i Singera wskazuje, że ci tłumacze dostosowali się do przyjętej ogólnie przez poetów angielskich formy [...] Założeniem ich jest, że jambiczny pentametr jest formą najczęściej stosowaną w angielskiej poezji. I wobec tego poezje tłumaczone z języków obcych powinno się przekazywać właśnie w tej formie. Moim zdaniem ten argument wcale nie upoważnia do stosowania tak uproszczonej metody przekładu”³⁸.

*

W 1973 r. londyńska Oficyna Poetów i Malarzy wydała zbiór przekładów Norwida dokonanych przez trzech autorów: A. Czerniawskiego, J. A. Laskowskiego i R. Wilsona. Wśród 19 tłumaczeń wierszy Norwida, fragmentów z *Czarnych kwiatów*, *Menego*. *Wyjątek z pamiętnika*, listów, aforyzmów i wykładów znalazł się tam także przekład *Fatum*, pióra A. Czerniawskiego³⁹. Z różnych⁴⁰ wypowiedzi autora tego przekładu można wywnioskować, że kładzie on nacisk przede wszystkim na semantykę tłumaczonych utworów, które, choć wzorowane na oryginale, powinny według niego „legitymować się

³⁶ A. C z e r n i a w s k i. *Cyprian Kamil Norwid Poezje/Poems*. Kraków 1986 s. 124. O zglubnym wpływie wiernego odtwarzania rymów w tłumaczeniu *Fatum* Peterkiewicza i Singera Czerniawski pisał także w „Kontynentach – Nowym Merkuriuszu”. London 1960 nr 23/24 s. 26.

³⁷ O r d o n, jw. s. 242.

³⁸ Tamże.

³⁹ Krytyk literacki, prozaik i poeta uznany w środowisku polskiej powojennej emigracji. Żyje i tworzy w Londynie, od 1959 r. publikuje także w pismach krajowych. Na jego dorobek składają się: 7 tomików poezji, 2 zbiory opowiadań, 3 antologie i 2 zbiory esejów z dziedziny krytyki literackiej. Adam Czerniawski jest autorem wielu tłumaczeń na język angielski. Przekłada m. in. Różewicza, Strońskiego, Staffa, Szaniawskiego, Norwida, z estetyki – Tatarzewicza i Ingardena. Por. *Mały słownik pisarzy polskich na obczyźnie*, jw. s. 72-75, a także: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*. T. 2. Warszawa 1994 s. 102-104 i B a r t e l s k i, jw. s. 69.

⁴⁰ Na temat przekładów A. Czerniawski wypowiadał się na łamach londyńskiego pisma „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” nr 10 z 1959 r. i nr 23/24 z 1960 r. oraz paryskiej „Kultury” (nr 133). Najwięcej informacji o swoim podejściu do problemu przekładu poezji zawarł w postłowie do książki *Cyprian Kamil Norwid. Poezje/Poems* s. 112-128.

samodzielnością artystyczną”⁴¹ i móc istnieć w oderwaniu od pierwowzoru. Jego podejście do sztuki tłumaczenia, głoszące prymat warstwy znaczeń nad warstwą organizacji strukturalnej wiersza, jest wyraźnie różne od zasady przekładu wyznawanej przez Peterkiewicza i Singera, dla których najważniejszą cechą przekładanego tekstu jest jego struktura, zwłaszcza rymowa.

Można podejrzewać, że tak odmienny pogląd na teorię tłumaczenia może doprowadzić do powstania przekładu zupełnie różnego od znanego nam już tekstu polsko-angielskiej pary tłumaczy. Spróbujmy się o tym przekonać, poddając drobiazgowej analizie *Fatum* w przekładzie A. Czerniawskiego.

FATE⁴²

Like a wild beast tragedy startled a man
And pierced him with her fateful eyes
– Waiting –
Will he swerve?

But he gazed back steadily like an artist
Sizing up his model's shape:
Aware of his gaze
How can she take advantage of her foe?
She staggered with all her weight
– And now she's gone! –⁴³

Wbrew temu, czego spodziewaliśmy się znając teoretyczne podejście Czerniawskiego do problemu przekładu, po pierwszym czytaniu jego *Fate* odnosi się wrażenie, że tłumaczenie to jest strukturalnie zgodniejsze z oryginałem niż przekład Peterkiewicza i Singera, w jego semantyce natomiast wyczuwa się jakiś błąd, który zmienia wymowę utworu na przeciwną do zawartej w wier-

⁴¹ Tamże s. 116.

⁴² *Polish Poetry Supplement* No 7, jw. s. 17.

⁴³ Jak dzika bestia tragedia zaskoczyła człowieka
I przeszła go fatalnymi oczyma
– Czekać –
Czy zboczy?

Ale on odejrzał jej pewnie jak artysta
Oceniający kształt swego modelu;
Świadoma jego spojrzenia,
Jakże ona może wykorzystać swojego wroga?
Zachwiała się całą swoją masą
– I już jej nie ma!

szu Norwida. Prawdopodobnie chcąc odwzorować znaczenie *Fatum* Czerniawski skoncentrował się na doborze właściwych wyrażen i oddaniu dzięki nim całego dramatyizmu walki między Nieszczęściem a człowiekiem. Do pewnego momentu jego wysiłek wydaje się dawać doskonałe efekty – przekład nie tylko wiernie przekazuje podstawowe i podskórne znaczenia wyrażen oryginalnych, ale także zachowuje strukturalną budowę utworu (pomijając kwestię rymów): nierówną proporcję sylab w poszczególnych liniijkach, przestawny szyk w dwóch pierwszych wersach pierwszej całości i zaskakujące, krótkie i „niepoetyckie” zakończenie: – – I nie ma go! (– And now she’s gone!). Tłumacz znalazł właściwy odpowiednik dla prawie każdego ważnego wyrażenia będącego nośnikiem dosłownych i ukrytych treści w tekście Norwida. Niestety, dwa wyrażenia z wersu 7 i 8, które stanowią o semantycznej istocie całego utworu, zostały przez Czerniawskiego przetłumaczone zadziwiająco. Fragment:

I spostrzegło, że on patrzy – c o? skorzysta
Na swym nieprzyjacielu.

w tym tłumaczeniu brzmi:

Aware of his gaze
How can she take advantage of her foe?
(dosł. Świadoma jego spojrzenia
Jakżeż ona może wykorzystać jej nieprzyjaciela?)

U Norwida to człowiek zastanawia się, jak może skorzystać na *Fatum*, u Czerniawskiego jest wręcz odwrotnie – to tragedia myśli o możliwości (czy raczej niemożliwości) wykorzystania swojego wroga – człowieka! W tym miejscu załamuje się siatka odniesień Norwidowego utworu do chrześcijańskich i przedchrześcijańskich myśli o „panowaniu nad fatalnością położenia”⁴⁴. Jeśli to tragedia ma wykorzystać człowieka, to nie może już być mowy o powiązaniu treści utworu ani z filozofią Sokratesa, ani Marka Aureliusza, ani z chrześcijańską koncepcją cierpienia. Tak pięknie odwzorowany przez Czerniawskiego kontekst wzrokowej walki, tak mistrzowsko i wiernie wobec oryginału zarysowany atak Nieszczęścia i odparcie tego ataku przez człowieka załamuje się w tym momencie i znacznie odchodzi od sensu swego pierwowzoru. Nieszczęście – to w tłumaczeniu „tragedy” (tragedia),

⁴⁴ PWSz 3: *Poematy*. Warszawa 1971 s. 366.

która jest „a wild beast” (dziką bestią) i ma „fateful eyes” (fatalne oczy). Tragedia „startles a man” (przestrasza, zaskakuje człowieka), „pierces him” (przeszywa go) i „waits” (czeka). Człowiek „gazes back steadily” (pewnie odpowiada wzrokiem), „sizes up his model’s shape” (ocenia kształt swojego modelu). Prawie wszystko jest zgodne z oryginałem. Brakuje tylko wsparcia ataku Nieszczęścia nagromadzeniem spółgłosek zwartoszczelinowych i szczelinowych w pierwszej całości strofoidalnej przekładu. W drugiej całości człowiek zaczyna walczyć z Nieszczęściem w ten sam sposób co w oryginale. Spokojnie odpowiada mu spojrzeniem i ocenia go. Jednakże nie ujarzmia i nie nazywa go już „nieprzyjacielem”. To tragedia określa człowieka swoim „foe” (wrogiem), bo to ona chce go ujarzmić i wykorzystać. Czy może się jednak zdobyć na przejaw racjonalnego myślenia coś, co jest dziką bestią i zachowuje się stosownie do tego, czym jest (przestrasza, przeszywa wzrokiem, czeka, chwieje się, ucieka)? Może więc fragment „How can she take advantage of her foe?” należałoby odczytać jako pytanie retoryczne, zwracające uwagę na niemożność odniesienia korzyści z człowieka, który potrafi się przeciwstawić swojemu przeciwnikowi? Najprawdopodobniej taką właśnie interpretację utworu chciał przekazać autor przekładu. Zmiana oryginalnego „co?” na „jakże?” i przemieszczenie go z wersu 7 do 8 wskazuje, że w swoim tekście tłumacz bardziej pragnął oddać niemożność wykorzystania człowieka przez cierpienie niż ukazać sam proces namysłu człowieka. Stąd też w wersji 7 jego przekładu pojawia się tylko jeden podmiot: ona (tragedia), podczas gdy u Norwida występuje i ono (Nieszczęście), i on (człowiek). Można zastanawiać się, dlaczego autor tłumaczenia wybrał właśnie „tragedię”, a nie jedno z wielu angielskich odpowiedników polskiego „nieszczęścia”: anguish, calamity, disaster, distress, mischance, misery...? Według polskiego słownika „tragedia” to albo „utwór dramatyczny”, albo „wydarzenie, sytuacja, przeżycie budzące rozpacz, nieszczęście”⁴⁵; według słowników angielskich to „poważna sztuka, która smutno się kończy”, lub „okropne wydarzenie”⁴⁶. Wszystkie słowniki na pierwszym miejscu wskazują na związek słowa ze sztuką teatralną. Być może tłumacz wybrał „tragedię” właśnie po to, by powiązać ją z tytułowym Fatum i tym samym jeszcze wyraźniej niż w oryginale odnieść treść utworu do greckiej sztuki dramatycznej, gdzie z góry

⁴⁵ *Słownik języka polskiego*. T. 3. Warszawa 1989 s. 521.

⁴⁶ *Longman Dictionary of Contemporary English*. London 1980 s. 126. Por. także: A. S. Hornby. *Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English*. Oxford 1984 s. 917; *The New Webster’s Dictionary of the English Language*. New York 1992 s. 1046.

skazany na niepowodzenie człowiek beznadziejnie walczył ze swoim przeznaczeniem. Pozytywne przesłanie utworu jest wtedy bardziej skontrastowane ze światem dramatu antycznego i bardziej uwypuklony zostaje jego sens, odrzucający determinizm i beznadziejność walki z losem.

Przyglądając się po kolei dominantom, które tworzą istotę i niepowtarzalność *Fatum* Norwida, dochodzi się do wniosku, że wymowa utworu została w przekładzie A. Czerniawskiego bardzo zniekształcona: nie ma w nim już myśli o „korzystaniu na swym nieprzyjacielu” (w tym sensie, że nieprzyjaciel to *Fatum*, a człowiek to ten, który ma odnieść korzyść z przewyciężenia losu). Myśl przekazana przez tłumacza jest tylko taka: „Nieszczęście nie wykorzysta człowieka, jeśli ten spokojnie stawi mu czoła”. Nie ma tu już mowy o odniesieniach treści utworu do chrześcijańskich lub przedchrześcijańskich koncepcji cierpienia.

Dobór słów budujących kontekst wzrokowej walki byłby w przekładzie mistrzowski i wierny oryginałowi, gdyby nie „fatalne” dla kluczowej myśli odwrócenie (w wersach 7 i 8) Norwidowego sposobu ukazania relacji między człowiekiem a *Fatum*.

Daje się zauważyć brak kontrastów między dwiema częściami przekładu. Brak kontrastu brzmieniowego, który podkreśliłyby w pierwszej całości utworu zwierzęcość „tragedii”, tak bardzo przecież uczłowieczoną ludzkim darem świadomości i rozumowania w całości drugiej. Stąd kontrast semantyczny, polegający w oryginale na podkreśleniu dzikości Nieszczęścia w pierwszej całości i oswojeniu go nazwą „nieprzyjaciel” w całości drugiej, jest w przekładzie zmniejszony. Także przez określenie człowieka wrogiem *Fatum*. Jednak tak jak w oryginale „tragedia” z przekładu jest mimo wszystko zwierzęca w pierwszej części utworu (przypomnijmy choćby opisujące ją zwroty: „jak dzika bestia”, „zaskoczyła”, „przeszyła fatalnym wzrokiem”, „czekając”), w drugiej natomiast dane jej są ludzkie przymioty: świadomość, rozumność i, dzięki upersonifikowaniu *Fatum* i określeniu go żeńskimi zaimkami osobowymi „she” i „her” – kobiecość. Kontrast składniowy jest w przekładzie zachowany. Pierwsza część utworu, tak samo jak w oryginale, zaczyna się od szyku przestawnego (który w pozycyjnym, a więc rygorystycznym jeśli chodzi o składnię, języku angielskim jest jeszcze bardziej wyraźny niż w języku polskim, dopuszczającym odejścia od budowy zdania typu: podmiot + orzeczenie + dopełnienie), część druga jest składniowo bardziej poprawna niż pierwsza, choć znów wersy 7 i 8 odchodzą od szyku SVO.

Czas w przekładzie został nienaruszony – „lapidarny dramat”⁴⁷ Norwida w tłumaczeniu Czerniawskiego także rozgrywa się jednocześnie w konkretnej i uniwersalnej sytuacji.

Być może dlatego, że Czerniawski celowo zrezygnował z zachowania rymów, które według niego w poezji angielskiej odgrywają słabszą rolę niż w poezji polskiej, a nawet służą często do stwarzania efektów komicznych⁴⁸, doskonale udało mu się uchwycić lakoniczność i lapidarność tekstu Norwida.

Niestety, żadne słowo w jego przekładzie nie zostało wyróżnione kursywą, rozstrzelonym drukiem czy dużą literą. Norwidowe *c o?* zostało zamienione na „how” (jakże). Na szczęście interpunkcja odgrywa w tłumaczeniu tę samą rolę co w oryginale – oddaje uczucia i napięcie związane z toczącą się w utworze walką. (Warto zwrócić tu szczególną uwagę na użycie myślników w wersie 3 i ostatnim).

*

Trzeci przekład *Fatum* ukazał się w artykule E. Ordon⁴⁹ *O tłumaczeniu „Vade-mecum” C. K. Norwida*⁵⁰. W artykule tym tłumacz nie tylko przedstawia własną teorię przekładu *Vade-mecum*, ale także pokazuje praktyczne zastosowanie tej teorii na kilku wybranych wierszach z tego cyklu⁵¹. Ordon uważa, że „Chcąc wiernie przełożyć jakiś utwór, tłumacz musi go przede wszystkim w pełni zrozumieć”⁵². Z powyższego wynika, że w przekładzie utworów Norwida tłumacz kładzie nacisk głównie na oddanie ich sensu. W dalszej części artykułu sam jeszcze dobitniej przyznaje, że „ponieważ Norwid jest w gruncie rzeczy poetą dydaktycznym o wyraźnym filozoficznym podło-

⁴⁷ S z u m a n, jw. s. 120.

⁴⁸ C z e r n i a w s k i. *Przekład poezji w teorii i praktyce*. W: Cyprian Kamil Norwid. *Poezje/Poems* s. 120. Na tej samej stronie Czerniawski proponował także, by „poematy Norwida były pisane białym wierszem”.

⁴⁹ E. Ordon – wykładowca języka i literatury polskiej w Wayne State University w Detroit. Tłumacz prozy Kazimierza Wierzyńskiego i poezji Czechowicza, Lechonia, Różewicza i Norwida. Redaktor tomu opowiadań polskich, przełożonych przez kilku pisarzy. Autor podręcznika języka polskiego dla samouków oraz artykułów dotyczących literatury polskiej i jej związków z literaturą angielską i amerykańską. Zob. *Literatura polska na obczyźnie*. Pod red. T. Terleckiego. T. 1. Londyn 1964 s. 509, 527, 530, 532 i 535; t. 2 s. 668, a także: „The Polish Review” vol. I, nr 2-3 s. 167, vol. III nr 1 s. 125, vol. XI nr 2 s. 47 i vol. XV nr 1 s. 97.

⁵⁰ O r d o n, jw. s. 237-251.

⁵¹ Są to kolejno: *Litość*, *Fatum*, *W Weronie*, *Pielgrzym* i *Czemu nie w chórze?*

⁵² O r d o n, jw. s. 237.

zu”, postanowił „przede wszystkim jak najwierniej oddać jego myśl, starając się przy tym w miarę możliwości zachować formę, w której myśl ta była wyrażona”⁵³. Jeśli chodzi o „formę”, Ordon wzmiankuje o nowatorstwie Norwida w tej dziedzinie (o nowych strukturach strof, nierównej długości wersów, nieprzestrzeganiu cezury i asonansach), zaraz jednak dodaje, że „Norwid był bliżej tradycyjnej zgłoskowej poezji, niż mu się wydawało”⁵⁴. Dlatego też w swoich przekładach starał się „utrzymać, o ile to było możliwe, tę samą lub najbardziej zbliżoną do oryginału liczbę zgłosek w każdej linijce wiersza”. Jego zdaniem, „dzięki temu czytelnik lepiej odczuje nastrój utworu”⁵⁵. Wydaje się, że długość linijki wiersza, liczba zawartych w niej sylab oraz wzór rymów mają dla niego szczególne znaczenie. Omawiając bowiem przekłady wybranych utworów z *Vade-mecum*, Ordon zawsze porównuje tekst oryginału, tłumaczenie wykonane przez innego autora i własny przekład, po czym na graficznym zestawieniu ukazuje wzór rymów i długość wersów, które wystąpiły we wszystkich trzech tekstach. W przypadku *Fatum* porównuje z oryginałem i tłumaczeniem własnego autorstwa przekład Peterkiewicza i Singera, a następnie, według ustalonej przez siebie zasady, podaje graficzne zestawienie wszystkich trzech wersji utworu, który w jego tłumaczeniu uzyskał taką postać:

FATE⁵⁶

Like a wild beast m i s f o r t u n e came to the man;
 Its fatal eyes sunk in him, bide
 – And scan. – –
 Will man turn aside?

But, like an artist who wants to know
 His model's measures, he looked back at it,
 And it saw that he gazed at his foe
 In order to see h o w he might benefit.
 The entire weight of its form trembled thereupon
 – – And it was gone!⁵⁷

⁵³ Tamże s. 238.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże s. 242.

⁵⁷ Jak dzika bestia n i e s z c z ę ś c i e przyszło do człowieka
 Jego fatalne oczy zatopione w nim, czekają cierpliwie
 – I badają pilnie – –
 Czy człowiek zboczy?

Posługując się graficznym zestawieniem, Ordon dowodzi, że choć obydwa przekłady zachowują układ rymów oryginału, jego własne tłumaczenie jest dokładniejsze, ponieważ oddaje także rym asonansowy z dwóch ostatnich linijek wiersza Norwida. Jeśli chodzi o długość wersów, tłumacz przyznaje, że „żaden przekład nie jest zgodny z oryginałem”⁵⁸. Przyczynę tego upatruje przede wszystkim w „chęci zachowania oryginalnego układu rymów”⁵⁹, zarówno w tłumaczeniu Peterkiewicza i Singera, jak i własnym. Bardzo ważne w przekładzie utworu Norwida jest dla Orдона oddanie „lakonicznej formy wiersza” oraz „rozumienie jego ideologicznych przesłanek”⁶⁰. Według niego sens oryginału można odczytać dwojako: „Jest w nim w sposób pośredni wyrażony stosunek artysty do jego tworzywa w momencie jakichś nieprzewidzianych trudności. Natomiast bardzo dobitnie mówi Norwid w tym utworze o ciężącym na każdym człowieku obowiązku zachowania mężnej, etycznej postawy w obliczu osobistych i nieosobistych nieszczęść”⁶¹.

Znamy już kryteria, jakimi kierował się E. Ordon w przekładzie *Fatum*. Widać wyraźnie, że tłumacz starał się ich przestrzegać i jego tekst jest zgodny z wyznawanymi przez niego zasadami. Nawet jeśli chodzi o długość wersów, z graficznego zestawienia wynika, iż jego przekład jest dokładniejszy niż Peterkiewicza i Singera. Naszym kryterium wartości przekładu są jednak (wyznaczone już przez nas wcześniej) dominanty strukturalne i semantyczne, które stanowią o istocie utworu i według nich spróbujemy „zmierzyć” jakość tłumaczenia Orдона. Zaczniemy od zmian w przekładzie, potem przyjrzymy się, jak zmiany te wpłynęły na uchwycenie dominant oryginału.

Po pierwszym czytaniu przekładu odnosi się wrażenie jego olbrzymiej wierności wobec pierwowzoru: wierności co do ogólnej wymowy wiersza „o korzystaniu na swym nieprzyjacielu”, a także co do jego struktury, która myśl tę wyraziła. Tak jak w tekście pierwotnym, w pierwszej całości tłumaczenia człowiek zostaje zaatakowany przez *m i s f o r t u n e* (nieszczęście). *N i e s z c z ę ś c i e* to również ma „fatal eyes” (fatalne oczy), jest

Ale, jak artysta, który chce znać
Wymiary swojego modelu, on odejrzał mu
I zobaczyło, że wpatrywał się w swojego wroga
Po to, by zobaczyć, j a k ą może odnieść korzyść.
Cała masa jego ciała zatrzęsa się na to
– – I nie ma go!

⁵⁸ O r d o n, jw. s. 242.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże s. 241.

podobne do „wild beast” (dzikiej bestii) i „bide” (cierpliwie czeka), czy człowiek „turn aside” (odwróci się, zboczy).

Dokładniej przyglądając się pierwszej części tekstu Orдона, można dopatrzeć się w niej kilku „niewierności” w stosunku do oryginału, które mogą wpłynąć na zmianę jego ogólnego sensu. Wszystkie te zmiany dają się jednak racjonalnie wyjaśnić. W pierwszej całości przekładu zwraca uwagę brak jakiegokolwiek zaimka przed „man” (człowiek) z ostatniego wersu, podczas gdy na początku utworu człowiek był określany zaimkiem „the”. To tak jak gdyby konkretna osoba z pierwszej linijki utworu nagle stała się osobą nieokreśloną, niejednostkową, mogącą już być odpowiednikiem „everymana”. Czyżby w ten właśnie sposób tłumacz chciał oddać podwójny sens liryku, o którym wspomina w swoim artykule? Czyżby „the man” z wersu 1 miał obrazować konkretnego człowieka-artystę walczącego o „estetyczny kształt dzieła”⁶², a „man” z wersu ostatniego – każdego człowieka, który w obliczu nieszczęścia ma obowiązek „zachowania męskiej, etycznej postawy”⁶³? Czy wobec tego analogicznie nie należałoby rozpatrzyć pierwszej zmiany w przekładzie: zapisu słowa *misfortune*, które jest wyróżnione rozstrzelonym drukiem, lecz nie doczekało się dużej litery? Możliwe, że w ten właśnie sposób Ordon chciał jednocześnie pokazać konkretne nieszczęście, które przychodzi do konkretnej osoby, i nieszczęście w ogóle mogące dotknąć każdego w każdym czasie. Tak tylko można wytłumaczyć obecność tych „niewierności” wobec oryginału w pierwszej całości przekładu Orдона.

Bardzo ciekawe jest w niej użycie wyrażenia „turn aside” (odchyli się, odwróci, zmieni kierunek) jako dokładnego angielskiego odpowiednika Norwidowego „zboczy”. Wyrażenie to nie tylko oddaje sens oryginału, ale także poszerza go o skojarzenia w nim nie występujące. „Turn aside” używa się przede wszystkim odnośnie do ciosu (odwrócić cios) lub pocisku (odbijać rykoszetem, nadać inny kierunek)⁶⁴, co pośrednio daje czytelnikowi do zrozumienia, że *Nieszczęście* z przekładu od samego początku spodziewa się, iż człowiek może podjąć walkę i odeprzeć jego atak. Poprzez pola semantycznych odniesień to bardzo wierne oryginałowi wyrażenie pośrednio zmienia sens utworu, zmniejszając kontrast znaczeniowy między jego

⁶² Tamże s. 242.

⁶³ Tamże s. 241.

⁶⁴ J. S t a n i s ł a w s k i. *Wielki słownik angielsko-polski*. T. 2. Warszawa 1983 s. 416. Zob. także: *The Oxford English Dictionary*. Vol. XI. Oxford 1961 p. 492.

pierwszą a drugą całością strofoidalną. Na pierwszy rzut oka druga całośćka tłumaczenia wydaje się niezwykle zgodna z oryginałem. Człowiek zachowuje się w niej jak artysta, który świadomie odpowiada spojrzeniem swojemu wrogowi i zastanawia się, jaką może z niego odnieść korzyść. Widząc to, N i e s z c z ę ś c i e drży całym ciałem i znika. Dokładnie porównując przekład z pierwowzorem, daje się w nim wytropić niewielkie zmiany. Człowiek w oryginale „Mierzy swojego kształt modelu”, w tłumaczeniu zaś „chce poznać jego wymiary”. „Mierzy” zostało zmienione tu na „chce poznać wymiary”, co niezupełnie oddaje znaczenie implikowane w tekście Norwida. „Know” (znać, wiedzieć, poznać) z wersu 1 drugiej całości z pewnością znalazło się w tłumaczeniu po to, by dobrać rym do „foe” (wróg) z jej wersu 3, stąd też „mierzy” musiało zmienić się na „measures” (wymiar), a „skorzysta na swym nieprzyjacielu” – po przesunięciu „nieprzyjaciela” (foe) do wersu 3 – skróciło się tylko do „skorzysta” (benefit). Najbardziej przekształcona została przedostatnia linijka przekładu. Zamiast poprawniejszego i po polsku, i po angielsku „It trembled with all its weight” (Zatrzęsło się całą swoją masą) tłumacz użył dziwnie brzmiącego zdania: „The entire weight of its form trembled thereupon” (cała masa jego ciała zatrzęsła się na to). „Thereupon” (skutkiem tego, po czym, na to) zostało dodane do wiersza, by dobrać rym asonansowy do ostatniego słowa przekładu: „gone”. Dlaczego jednak w tekście Ordone „trzęsie się cała masa ciała N i e s z c z ę ś c i a”, a nie „N i e s z c z ę ś c i e całą swoją masą”? Być może, tłumacza urzekł rym wewnętrzny „form” : „thereupon”, występujący w przedostatniej linijce przekładu, być może tak udziwnionym stylistycznie wersem chciał podkreślić zmieszanie Fatum, zaskoczonego obrotem zdarzeń... Pozostałe słowa, zwroty i wyrażenia tej części liryku zostały przetłumaczone bardzo wiernie. Warto zwrócić uwagę na dokładność oddania podmiotów (zaimki „he” i „his” odnoszą się do człowieka, „it” i „its” – do nieszczęścia), co znakomicie zachowuje (ciągle zmieniające się) relacje między dwoma bohaterami wiersza. Dobrze dobrane jest także słowo „gaze” (przyglądać się, wpatrywać, przypatrywać), podkreślające namysł człowieka usiłującego odnieść korzyść ze swojego nieszczęścia. Świetnie przetłumaczony został ostatni wers utworu: „– – And it was gone!” (I zniknęło!), który jest wierny w stosunku do oryginału pod każdym względem. (Składa się z czterech sylab, kończy się rymem asonansowym, pasującym do ostatniego słowa poprzedniej linijki, jest oddzielony od reszty utworu dwoma myślnikami i ma to samo znaczenie co oryginał.)

Jak mają się wszystkie wymienione przez nas „wierności” i „niewierności” przekładu do uchwycenia dominant budujących oryginał? Spróbujmy przekonać się o tym, kolejno je analizując.

Wymowa utworu: Doskonale przekazana głównie dzięki zachowaniu rozdziału ról między walczącymi ze sobą podmiotami – człowiekiem i *N i e - s z c z ę ś c i e m*. Nie wpłynęły na nią znacząco zmiany niektórych słów i wyrażań oraz nieliczne uzupełnienia („scan”, „know”, „thereupon”).

Walka wzrokowa: Jeśli chodzi o uwzględnienie większości ważnych dla toczącej się akcji słów, została przedstawiona dość wiernie. Mimo przekształcenia niektórych z nich zmaganie między *Fatum* a człowiekiem wydaje się w przekładzie uchwycone dość dobrze. Niestety, brak wyraźnego kontrastu strukturalnego między dwiema całościami przekładu osłabia ukazany w drugiej całości obraz świadomej i rozumnej walki człowieka z nieprzyjacielem. Semantyczny kontrast między dwiema całościami utworu jest zmniejszony poprzez użycie w tłumaczeniu zwrotu „turn aside”, dzięki któremu czytelnik może odnieść wrażenie, że atakujące *N i e s z c z ę ś c i e z góry* zakłada możliwość odparcia swojego ataku przez człowieka. Postawy dwóch bohaterów utworu są skontrastowane wiernie, jeśli weźmie się pod uwagę określenia je opisujące. W pierwszej całości strofoidalnej *N i e - s z c z ę ś c i e* jest określane wyrażeniami sugerującymi jego zwierzęcość i bestialskość, w całości drugiej zostaje nazwane i tym samym ujarzmione określeniem „wróg”. Niestety, kontrast semantyczny między dwiema częściami liryku nie został wsparty kontrastem strukturalnym i brzmieniowym. Obydwie całości są w przekładzie do siebie podobne pod względem struktury. Pierwsza, wierna oryginałowi, charakteryzuje się szykiem przestawnym i nierównymi wersami. Druga także rozpoczyna się szykiem przestawnym (w tłumaczeniu „on odejrzął mu” znalazło się na końcu wersu 6 po przecinku!), a ponadto odznacza się stylistycznie udziwnioną przedostatnią linijką i natłokiem podmiotów, który potęguje wrażenie chaotyczności. Chcąc zachować semantyczną wierność i dokładnie oddać relacje między *N i e - s z c z ę ś c i e m* a człowiekiem, Ordon musiał zgromadzić w drugiej całości aż pięć zaimków osobowych i trzy zaimki dzierżawcze. Ponieważ w pozycyjnym języku angielskim nie ma możliwości wyrażenia podmiotu za pomocą końcówki czasownika, tłumacz był zmuszony przełożyć polskie wyrażenia zaczynając od podmiotu w mianowniku, stąd na przykład Norwidowe „spozregło” przetłumaczył jako „it saw” (ono zobaczyło). Niestety, druga całość stała się przez to równie chaotyczna i nienaturalna co całość pierwsza, a to z kolei zniszczyło semantyczny kontrast między „zwierzęciem

bestialstwem” wyrażonym w oryginale w pierwszej części tekstu a „ludzkim spokojem i rozumnością” w jego części drugiej.

Dwoistość czasu wyrażająca zarazem konkretną i uniwersalną sytuację: sam tłumacz w swoim artykule podkreśla, jak ważna dla niego była ta cecha oryginału. Jego starania, by ją przekazać, są bardzo wyraźne, szczególnie w operowaniu zaimkiem określonym przy słowie „man”, zachowaniu Norwidowego porównania „jak gdy artysta” i zapisie słowa „m i s f o r t u n e”.

Lapidarność utworu jest duża, lecz wydaje mi się, że mogłaby być większa. Język angielski charakteryzuje się „skrótością składni i obfitością krótkich wyrazów, powodującej, że linijka wiersza jest bardziej pakowna”⁶⁵. Gdyby tłumacz nie wyszedł z założenia, by w swoich przekładach „utrzymać [...] tę samą lub najbardziej zbliżoną do oryginału liczbę zgłosek w każdej linijce wiersza”⁶⁶, lecz starał się te linijki skrócić, jego przekład byłby odbierany przez czytelników anglojęzycznych jako bardziej lapidarny i bardziej angielski.

Zapis graficzny pełni w przekładzie podobną funkcję jak w oryginale: wyraża emocje związane z toczącą się w tekście walką. Słowa „h o w” i „m i s f o r t u n e” są wyróżnione rozstrzelonym drukiem. M i s f o r t u n e z przekładu nie jest jednakże pisane z dużej litery. Być może w ten sposób tłumacz chciał wypośrodkować między dwoma odniesieniami tego słowa: do konkretnej sytuacji i do sytuacji uniwersalnej, i tym samym oddać tak ważny dla niego w tekście aspekt czasu.

Okazuje się, że wrażenie wierności odniesione po pierwszym czytaniu przekładu Ordon może być nieco mylące. Jego tłumaczenie jest drobiazgowo wierne oryginałowi, a wszelkie od niego odejścia dają się wytłumaczyć jako konieczne lub celowe. Jednakże gdy „mierzy” się jakoś tego przekładu „miarą dominant”, staje się jasne, że nadmierna wierność pewnym cechom pierwowzoru musi doprowadzić do niewierności wobec jego innych cech składowych. Tak stało się w przypadku „turn aside”, nagromadzenia podmiotów w drugiej całości przekładu i operowania zapisem graficznym („m i s f o r t u n e”) oraz zaimkiem określonym („the man” / „man”) w jego całości pierwszej.

⁶⁵ S. B a r a ń c z a k. *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań 1994 s. 26.

⁶⁶ O r d o n, jw. s. 238.

*

Porównując wszystkie trzy przekłady *Fatum*, stwierdzamy, że mamy do czynienia z trzema odmiennymi tekstami, które, choć były wzorowane na tym samym oryginale, bardzo się od siebie różnią. Trudno się temu dziwić, przecież narodziły się one z odmiennych koncepcji tłumaczenia, z których jedna przedkłada budowę wiersza nad jego znaczenie, druga głosi, że „przekład jest sprawą semantyki”⁶⁷, trzecia zaś próbuje wypośrodkować między „oddaniem myśli Norwida” a „zachowaniem formy, w której myśl ta była wyrażona”⁶⁸. Dwie pierwsze teorie mają jednak ze sobą wiele wspólnego, obie bowiem prowadzą do oderwania się przekładu od oryginału i pozwalają na jednostronne podobieństwo do pierwowzoru: „Chodzi jedynie o to, by czytelnik mógł z miejsca dostrzec podobieństwo z oryginałem”⁶⁹. Obie także stawiają sobie za cel stworzenie „samodzielnie istniejących wierszy”⁷⁰, które mają własną wartość artystyczną. Jeśli mamy oceniać te przekłady jako utwory samodzielne, to tłumaczenie Adama Czerniawskiego można nazwać arcydziełem: lapidarne, zwarte, doskonale ukazujące napięcie walki, znakomicie brzmiące w języku angielskim (być może właśnie ze względu na swą zwężłość i brak rymów).

Przekład Peterkiewicza i Singera także może istnieć w oderwaniu od oryginału, jest bardzo poprawny językowo i ma dużą wartość artystyczną. Jednakże mając na uwadze kryterium wierności, i to „wierności sensu” w wypadku Czerniawskiego i „wierności strukturalnej” w wypadku Peterkiewicza i Singera, od razu zauważa się paradoks: tłumaczenie Czerniawskiego jest strukturalnie wierniejsze w stosunku do oryginału niż tekst Peterkiewicza i Singera; natomiast jeśli chodzi o całokształt przesłania utworu Norwida oddaje go wierniej przekład polsko-angielskiej pary tłumaczy! Chcąc oddać znaczenia poszczególnych słów Czerniawski starał się dobrać jak najlepiej ich angielskie odpowiedniki (semantyczne – nie brzmieniowe), wykluczył rymy w przekładzie i próbował także przekazać atmosferę dramatycznej, napiętej walki między dwoma bohaterami utworu. Zakładając, że „w poezji podobieństwo sytuuje się na poziomie semantycznym” i że „tłumaczenie przenosi treść”⁷¹,

⁶⁷ Czerniawski, jw. s. 114.

⁶⁸ Ordon, jw. s. 238.

⁶⁹ Czerniawski, jw. s. 112.

⁷⁰ Peterkiewicz, Singer, jw., obwoluta.

⁷¹ Czerniawski, jw. s. 116.

był jednocześnie świadomy wagi innych elementów „jak np. metafora, styl, charakter języka [...], układ stroficzny, które [...] są zintegrowane z treścią i muszą być w przekładzie uwzględnione”⁷². Właśnie dlatego udało mu się – przy założonej z góry rezygnacji z rymu – przełożyć tekst Norwida znakomicie także pod względem formalnym. Sądzę, że gdyby nie „niewierność” popełniona przez tłumacza w stosunku do oryginału w wersach 7 i 8 oraz w graficznym zapisie słów „N i e s z c z ę ś c i e” i „co”, jego przekład nie tylko legitymowałby się samodzielnością artystyczną, ale byłby mu również niezwykle wierny i pod względem semantycznym, i strukturalnym. Zmaganie się Czerniawskiego ze słowami i wysiłki, by wydobyć i jak najlepiej przekazać ich znaczenie, ilustruje zmieniona o cztery wyrażenia⁷³ wersja jego przekładu *Fatum* zamieszczona w tomiku tłumaczeń Norwida z 1986 r.⁷⁴ Te cztery (wydawałoby się drobne!) zmiany leksykalne jeszcze bardziej zbliżyły przekład tłumacza do oryginału i dodatkowo wpłynęły na jego i tak już wysoki poziom artystyczny. Szkoda, że zmian nie doczekała się 7 i 8 linijka tekstu, co zmienia ogólną wymowę utworu. Sens tych dwóch linijek przekładu nie został także zmieniony w jego najnowszej wersji z 1994 r.⁷⁵, w której poprawek w stosunku do pierwszego tłumaczenia jest już jedenaście.

Jerzy Peterkiewicz i Burns Singer mieli na uwadze przede wszystkim organizację strukturalną wiersza i ją chcieli przełożyć jak najwierniej. Wydaje się jednak, że – jak już wspomniałam – bardziej udało im się oddać ogólne (choć uproszczone) znaczenie oryginału niż jego budowę. Stało się tak prawdopodobnie dlatego, że za wszelką cenę pragnęli zachować rymy pierwotnego utworu, co spowodowało wprowadzenie do utworu wielu słów i wyrażeń semantycznie niezgodnych z *Fatum* Norwida i strukturalnie niszczących jego spójność. Nie oznacza to wcale, że zupełnie zlekceważyli (te dosłowne i te podskórne) znaczenia słów użytych w tekście poety. Starali się znaleźć ich choćby dalekie odpowiedniki (np. w „the brawny” (krzepkie) – można dopatrzeć się związku z „postaci wagą”) i oddać ich brzmienie. Stąd spośród co

⁷² Tamże.

⁷³ W tej wersji przekładu zrezygnował z zaimka nieokreślonego „a” przed wyrazem „man” (człowiek), zastąpił „fateful eyes” (fatalne oczy) wyrażeniem „fateful stare” (fatalny wzrok), zamiast „waiting” (czekając) użył krótszego „waits” (czeka), a „gaze” (spojrzenie, widok) zamienił na „look” (spojrzenie, wygląd).

⁷⁴ C z e r n i a w s k i, jw. s. 51.

⁷⁵ T e n ż e. *Translation of poetry: Theory and Practice*. „Polish Review” 34:1994 nr 1 s. 12.

najmniej ośmiu ekwiwalentów polskiego „nieszczęścia” wybrali „mischance”, które ma w sobie najwięcej „groźnie brzmiących” spółgłosek.

E. Ordon nie miał na celu stworzenia przekładu, który mógłby istnieć samoistnie w oderwaniu od oryginału. Zależało mu na tym, by jego tłumaczenie nie straciło w języku angielskim wrażenia swojej obcojęzyczności⁷⁶. Starał się raczej pokazać w nim jego polskość i oryginalność – stąd wynikała chęć oddania w przekładzie identycznej długości wersów i tego samego wzoru rymów co w oryginale. Założeniem tłumacza była jak najszerzej pojęta wierność wobec przekładanego tekstu – wierność szczególnie wobec jego ogólnego sensu. Ordon był świadomy wagi, jaką ma budowa wiersza dla jego semantyki. W swoim tłumaczeniu starał się dlatego uwzględnić wszelkie cechy oryginału, które służą przekazaniu jego znaczenia. Zmagania tłumacza powiodły się: wymowa utworu Norwida została w jego tekście przekazana bardzo wiernie. Niestety, by uzyskać tę wierność, musiał zrezygnować z pełnego oddania innych cech składowych oryginału, budujących głównie semantyczny, brzmieniowy i strukturalny kontrast między jego dwiema całościami. W dokładnym przekazywaniu sensu całości i poszczególnych fragmentów utworu Ordon wykazywał czasami przesadną drobiazgowość, co prowadziło do zmiany lub poszerzenia znaczenia, o którego wierność tak usilnie zabiegał. Przyglądając się efektom jego pracy, można jednak stwierdzić, że generalnie jego przekład najbardziej ze wszystkich tu analizowanych przypomina *Fatum* Norwida, choć może nie brzmi w języku angielskim tak doskonale jak tłumaczenie Czerniawskiego i pozostawia wrażenie pewnej sztuczności.

W tym miejscu stykamy się z odwiecznym problemem nurtującym tłumaczy: która metoda przekładu jest lepsza – ta przekształcająca oryginał na styl i strukturę języka tłumaczenia, czy ta zachowująca obcość i inność pierwotnego wobec tradycji literatury, na którą się go przekłada? Ten dylemat jest szczególnie widoczny, gdy zestawia się ze sobą dziesięciosylabowe tłumaczenie Peterkiewicza i Singera z tekstem Ordon, zachowującym „obce brzmienie oryginału”. Który z tłumaczy miał rację? Jeśli chodzi o ogólne zagadnienia dotyczące większego lub mniejszego „zangielszczenia” polskich wierszy tłumaczonych na język angielski, ostateczna odpowiedź zawsze będzie leżała w gestii czytelnika. W przypadku przekładu *Fatum* jest podobnie. Być

⁷⁶ W *Notes on translation from two Polish poets (Lechoń and Różewicz)*. „Polish Review”. 11:1966 nr 2 s. 47 E. Ordon wyraźnie postuluje zachowanie w przekładzie tekstu wrażenia jego obcości, by „czytelnik był świadomy, że czyta przekład”.

może dlatego, że angielski pentametr jambiczny wcale nie jest najtrafniejszym odpowiednikiem Norwidowego tekstu i, wbrew teoretycznym założeniom samych tłumaczy, nie oddaje struktury obcojęzycznego wiersza, „która czyni go tym, czym jest”. Z drugiej strony wtłaczanie przekładu w szablon liczby sylab i długości linijek stwarza wrażenie zbytniej sztuczności – nawet jak na utwór z założenia mający „brzmieć” obco.

Autorzy trzech badanych przez nas kolejno tłumaczeń obrali odmienne koncepcje przekładu, które wyznaczyły ich translatorską strategię. Dwa pierwsze teoretycznie bardziej należą do szkoły przekładu wolnego niż filologicznego, skupiają się bowiem na oddaniu tylko niektórych cech oryginału. Tłumaczenie trzecie zaś określiłabym mianem przekładu adekwatnego, który „uwzględniając różnice językowo-brzmieniowe zachodzące pomiędzy językami, kładzie nacisk na oddanie w przekładzie adekwatnych znaczeń i adekwatnych w miarę możliwości reakcji emocjonalnych u czytelnika”⁷⁷. W praktyce rzeczywistość okazuje się jednak bardziej skomplikowana. Teoretyczna, z góry założona wierność w stosunku do jakiejś cechy oryginału często owocuje albo niewiernością wobec jego innych ważnych cech składowych, albo paradoksem: odejściem od tej właśnie wybranej cechy i mimowolnym przekazaniem jakiejś innej, teoretycznie mniej dla tłumacza ważnej! Skoncentrowany na semantyce Czerniawski świetnie oddaje zasadniczą strukturę oryginału, lecz zmienia jego kluczową myśl; przedkładający w tłumaczeniu „formę nad treść” Peterkiewicz i Singer niszczą zwięzłość – najważniejszy czynnik kompozycyjno-stylistyczny utworu, udaje im się natomiast lepiej przekazać jego sens ogólny; starający się pod każdym względem zachować wierność wobec oryginału E. Ordon okazuje się w niektórych miejscach zbyt wierny, co powoduje pojawienie się w przekładzie znaczeń i efektów przez niego nie zamierzonych. Drobiazgowo wierne w zakresie semantyki fragmentu tłumaczenie Czerniawskiego staje się mało wierne w zakresie semantyki całości, natomiast mało wierny w semantyce fragmentu przekład Peterkiewicza i Singera jest wierniejszy oryginałowi, jeśli chodzi o jego ogólne znaczenie. Biorąc pod uwagę wierność wobec mikro- i makrostruktury przekładanego tekstu zauważa się analogiczny paradoks: mało wierne tłumaczenie Czerniawskiego w zakresie mikrostruktury pierwotnego jest mu wierne w zakresie makrostruktury; wierny, jeśli chodzi o mikrostrukturę oryginału, przekład Peterkiewicza i Singera owocuje małą

⁷⁷ S. P o l l a k. *Postowie do: Przekład artystyczny*. Pod redakcją S. Pollaka. Wrocław 1975 s. 392.

wiernością wobec jego makrostruktury... Tylko tekst Ordony wydaje się zachowywać właściwe proporcje. Semantycznie jest wierny oryginałowi zarówno pod względem znaczeń jego fragmentów, jak i jego całości. Jeśli jednak w tłumaczeniu w grę wchodzi wybór wierności wobec którejś z tych cech, szala przechyla się w stronę semantyki całości. Podobnie dzieje się z makro- i mikrostrukturą oryginału: Ordon stara się zachować je obie. Czasami jednak obie je poświęca dla semantyki całości (stąd bierze się osłabienie w jego tłumaczeniu brzmieniowego i strukturalnego kontrastu między dwiema całościami utworu).

Niezmiernie trudno jest ocenić te przekłady i jednoznacznie stwierdzić, które z nich są lepsze. Ich ocena zależy bowiem od kryterium waloryzacji. Jeśli za takie przyjąć niezależną od oryginału wartość artystyczną, to najlepszym tekstem okazuje się poprawiona wersja tłumaczenia *Fatum* Czerniawskiego. Jeśli natomiast za wyznacznik oceny przekładu przyjmujemy kryterium wierności, to ze względu na wymowę utworu Norwida za najlepszy należałoby uznać tekst E. Ordony. Niestety, żaden z tych przekładów nie jest doskonały i by uzyskać pełny obraz oryginału, czytelnik anglojęzyczny musiałby sięgnąć po wszystkie tłumaczenia naraz.

THREE TRANSLATIONS OF *FATUM* INTO ENGLISH

SUMMARY

Before attempting the evaluation of the three translation of *Fate* into English, the author of the article pointed out structural and semantic dominants which compose the specific quality of Norwid's poem and therefore should be conveyed in its translations. She mentioned six features respectively: the crucial idea of the poem about "taking advantage of one's foe"; the "eye fight" between a man and his enemy, Fate; the semantic, phonetic and syntactic contrast between the two parts of the lyric; the double nature of time and the brevity and typography of the text.

Jerzy Peterkiewicz and Burns Singer (*Five Centuries of Polish Poetry*. London 1960 p. 81) made an assumption that the structure of the poem is most important. They maintained the rhymes of the original, but at the same time lost its brevity. They didn't convey in depth any of the six dominants. The idea of the poem was shortened in their text to a remark about an artist's fight for an aesthetic shape of his work.

Adam Czerniawski (*Polish Poetry Supplement* No 7, *Oficyna Poetów* No 2 (29). London, May 1973 p. 17) stressed the importance of the layer of meanings. However his translation was more faithful to the original structure than that of Peterkiewicz and Singer's, but it changed the

poem's sense into the opposite. The second and the third dominants were partly translated while the fourth and the fifth ones were fully demonstrated.

For Edmund Ordon (*Przekład artystyczny*. Pod red. S. Pollaka. Wrocław 1975 p. 242) the structure and the meaning of the original poem were equally important. Apart from the contrast between the two parts of the lyric, he succeeded in maintaining its other dominants.

The comparison of all three English translation of *Fate* showed a paradox: theoretical assumptions which stressed the significance of one feature of the poem led in practice to the loss of this very feature and the maintainance of all others less important for the translator.

The evaluation of the translation depends on the criterion used to "measure" the text. In the writers opinion Adam Czerniawski's work should be regarded as the best in terms of the artistic value of the text. When loyalty to the meaning of the poem is the main criterion, she estimates Edmund Ordon's translation as the highest. Yet she makes it clear that none of the translation is ideal and one ought to read each to obtain a full picture of Norwid's poem.