

filologicznego komentarza? Nie będę tał, że byłaby to dla mnie bardzo optymistyczna prognoza.

Jadwiga P u z y n i a, Barbara S u b k o – O FRANCUSKICH
PRZEKŁADACH *FORTEPIANU SZOPENA**

Mówiąc o tłumaczeniu poezji Norwida, nie sposób nie nawiązywać do rozważań o granicach przekładalności tekstu poetyckiego. Poezję tę bowiem cechuje wielopiętrowa struktura treści, a także forma przekazu wysublimowana, często trudna, z wielorakimi gramami językowymi, bogactwem konotacji, wieloznaczności, skomplikowanych tropów, elips-zagadek. Jest to forma poetycka oparta na języku z jednej strony bardzo indywidualnym, z drugiej strony wykorzystującym obficie symbolikę chrześcijańską, antyczną i rekwizyty rodzimej polskiej kultury. Trzeba zgodzić się z tymi licznymi teoretykami przekładu, którzy piszą o niemożliwości w pełni adekwatnego tłumaczenia tekstu poetyckiego w ogóle, a szczególnie tekstu tego rodzaju.

[...] choćby nie wiem jak się [tłumacz] starał – pisze Barańczak (1990, 21)¹, nie wiem jak ekwiwalentyzował i substytuował, nie ocali wszystkiego – z czegoś trzeba będzie zrezygnować. Z czego? – pyta Barańczak – i odpowiada – „To podstawowa, strategiczna decyzja, która, raz podjęta, będzie stanowić podstawę interpretacyjnej taktyki tłumaczenia.

Mając w pamięci to ostatnie stwierdzenie, chciałobyśmy spojrzeć na dwa typy przekładów poezji Norwida: rozbudowany i zmodyfikowany francuski tekst w przekładzie Feliksa Konopki z 1974 r. oraz wierniejszy, a zarazem głębiej przemyślany, Krzysztofa Jeżewskiego z 1983 r. Konopka jest autorem tłumaczeń 14 wierszy Norwida z różnych okresów jego twórczości. Krzysztof Jeżewski w numerze 22 „Obsydiane” (Printemps 1983) sam przełożył dwa wiersze: *Wczora i ja* oraz *Fortepian*

* Tekst ten jest nieco zmienioną wersją referatu wygłoszonego po francusku na międzynarodowym sympozjum pt. *Literatura polska we Francji i zagranicą*, zorganizowanym przez Centrum Studiów Kultury Polskiej na Uniwersytecie w Lille w dn. 15-16 listopada 1995 r. Został on opublikowany w tomie: *La littérature polonaise en France*. Red. M. Laurent avec la collab. de L. Dyèore. Éd. du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3. Villeneuve d'Ascq (Nord) 1998.

¹ S. B a r a ń c z a k. *Mały, ale maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*. „Teksty drugie” nr 3. Warszawa 1990 s. 7-66.

Szopena – pozostałe opublikowane w tym numerze utwory Norwida są przekładami różnych autorów, dokonanymi pod kierunkiem Krzysztofa Jeżewskiego².

Charakterystyczne cechy translacji poezji Norwida w wykonaniu obu autorów spróbujemy pokazać na przykładzie Norwidowskiego arcydzieła poetyckiego: *Fortepianu Szopena*. Oto tekst polski³ i jego oba przekłady:

CYPRIAN NORWID

I

Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie
 Nie docieczonego wątku – –
 – Pełne, jak Mit,
 Blade, jak świt...
 – Gdy życia koniec szepce do początku:
 „N i e s t a r g a m C i ę j a – n i e! – J a, u - w y d a t n i ę!...”

II

Byłem u Ciebie w dni te, przedostatnie,
 Gdy podobniałeś – co chwila, co chwila –
 Do upuszczonej przez Orfeja liry,
 W której się rzutu-moc z pieśnią przesila,
 I rozmawiają z sobą struny cztery,
 Trącając się,
 Po dwie – po dwie –
 I szemrząc z cicha:
 „Z a c z ą ł ż e o n
 U d e r z a ć w t o n?...
 C z y t a k i M i s t r z !... ż e g r a... c h o ć – o d p y c h a?...”

² Feliks Konopka, przekład *Fortepianu Szopena* Norwida w: „Syntheses, Revue Internationale”, III 1957; wydany też w: C. K. N o r w i d. *Wybór poezji*, wydanie dwujęzyczne. Kraków 1974 (tam też przekład m.in.: wierszy *Amen, Klątwy, W Weronie, Sfinks* (II), *Bema pamięci żałobny-rapsod, Sfinks, Fatum*, oraz prozy poetyckiej *Garstka piasku*). O przekładzie F. Konopki zob. T. M a k o w i e c k i. *Dobra i zła propaganda*, „Tygodnik Powszechny” 1957 nr 21.

Przekład Krzysztofa Jeżewskiego *Le piano de Chopin* został najpierw wydrukowany w „La Revue Musicale” 1983 nr 364, a potem w „Obsidiane” Printemps 1983 nr 22.

³ Podajemy go w wersji zgodnej z wydaniem J. W. Gomulickiego: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. T. 2. Warszawa 1971 s. 143-147 (z drobnymi zmianami w zakresie pisowni).

III

Byłem u Ciebie w te dni, Fryderyku!
 Którego ręka... dla swojej białości
 Alabastrowej – i wzięcia – i szyku –
 I chwiejnych dotknięć jak strusiove pióro –
 Mięszła mi się w oczach z klawiaturą
 Z słoniowej kości...
 I byłeś jako owa postać, którą
 Z marmurów łona,
 Niżli je kuto,
 Odejma dłuto
 Geniuszu – wiecznego Pigmaliona!

IV

A w tym, coś grał – i co? zmówił ton – i co? powie,
 Choć inaczej się echa ustroją,
 Niż gdy błogosławiłeś sam ręką Swoją
 Wszelkiemu akordowi –
 A w tym, coś grał: taka była prostota
 Doskonałości Peryklejskiej,
 Jakby starożytna która Cnota,
 W dom modrzewiowy wiejski
 Wchodząc, rzekła do siebie:
 „O d r o d z i ł a m s i e w N i e b i e
 I s t a ł y m i s i e a r f ą – w r o t a,
 W s t ę g ą – ś c i e ż k a...
 H o s t i ę – p r z e z b ł a d e w i d z ę z b o ż e...
 E m a n u e l j u ż m i e s z k a
 N a T a b o r z e!”

V

I była w tym Polska, od zenitu
 Wszechdoskonałości dziejów
 Wzięta, tęczą zachwytu – –
 Polska – p r z e m i e n i o n y c h k o ł o d z i e j ó w!
 Taż sama, zgoła,
 Złoto-pszczoła!...
 (Poznał-ci-że bym ją – na krańcach bytu!...)

VI

I – oto – pieśń skończyłeś – – i już więcej
 Nie oglądam Cię – – jedno – słyszę:
 Coś?... jakby spór dziecięcy – –
 – A to jeszcze kłóć się klawisze
 O nie dośpiewaną chęć:
 I trącając się z cicha,
 Po ośm – po pięć –
 Szemrzą: „P o c z ą ł ż e g r a ć? c z y n a s o d p y c h a??...”

VII

O Ty! – co jesteś Miłości-profilem,
 Któremu na imię D o p e ł n i e n i e;
 Te – co w sztuce mianują Stylem,
 Iż przenika pieśń, kształci kamienie...
 O! Ty – co się w Dziejach zowiesz E r ą,
 Gdzie zaś ani historii zenit jest,
 Zwiesz się razem: D u c h e m i L i t e r ą,
 I „*consummatum est*”...
 O! Ty – D o s k o n a ł e - w y p e ł n i e n i e,
 Jakikolwiek jest Twój, i gdzie?... znak...
 Czy w F i d i a s u ? D a w i d z i e ? c z y w S z o p e n i e ?
 Czy w E s c h y l e s o w e j s c e n i e ?...
 Zawsze – zemści się na tobie: BRAK!...
 – Piętnem globu tego – niedostatek:
 D o p e ł n i e n i e ?... go boli!...
 On – r o z p o c z y n a ć w o l i
 I woli wyrzucać wciąż przed się – zadatek!
 – Kłós?... gdy dojrzał jak złoty kometa,
 Ledwo że go wiew ruszy,
 Deszcz pszenicznych ziarn prószy,
 Sama go doskonałość rozmieta...

VIII

Oto – patrz, Fryderyku!... to – Warszawa:
 Pod rozplómienną gwiazdą
 Dziwnie jaskrawa – –
 – Patrz, organy u Fary; patrz! Twoje gniazdo:
 Owdzie – patrycjalne domy stare
 Jak P o s p o l i t a - r z e c z,
 Bruki placów głuche i szare,
 I Zygmuntowy w chmurze miecz.

IX

Patrz!... z zaułków w zaułki
 Kaukaskie się konie rwą
 Jak przed burzą jaskółki,
 Wyśmigając przed pułki,
 P o s t o – p o s t o – –
 – Gmach zajął się ogniem, przygasł znów,
 Zapłonął znów – – i oto – pod ścianę
 Widzę czoła ożałobionych wdów
 Kolbami pchane – –
 I znów widzę, acz dymem oślepian,
 Jak przez ganku kolumny
 Sprzęt podobny do trumny
 Wydźwigają... runął... runął – Twój f o r t e p i a n!

X

Ten!... co Polskę głosił, od zenitu
 Wszechdoskonałości Dziejów
 Wziętą, hymnem zachwyty –
 Polskę – przemienionych kołodziejów;
 Ten sam – runął – na bruki z granitu!
 – I oto: jak zacna myśl człowieka,
 Poterany jest gniewami ludzi,
 L u b j a k – o d w i e k a
 W i e k ó w – w s z y s t k o, c o z b u d z i!
 I – oto – jak ciało Orfeja,
 Tysiąc Pasyj rozdziera go w części;
 A każda wyje: „N i e j a!...
 N i e j a” – zębami chrześci –

*

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

[FELIKS KONOPKA 1974]

LE PIANO DE CHOPIN

I

Auprès de toi j'étais en ces jours de méchef
D'une trame impénétrable encore – –
– Grands comme un Mythe,
Saints comme un rite...
– Lorsque le soir tombant semble dire à l'aurore:
„J e n e t' e f f a c e p a s. J e t e m e t s e n r e l i e f !...”

II

Auprès de toi j'étais en ces jours de méchef,
Dont le burin creusait tes traits, t'assimilant
A la lyre qu'Orphée agonisant rejette,
Et qui, coulant à pic, de vibrer ne s'arrête
Sous la force du jet en lutte avec le chant.
Quatre cordes encor s'entre-heurtent. J'entends
Leur frêle jeu,
De deux à deux,
Reprendre à neuf le fil de leur dispute:
„F e r a i t - i l d o n c
A p p e l a u s o n ?...
T e l M a î t r e e s t - i l q u ' i l j o u e... e n c o r
q u ' i l n o u s r e b u t e ?...”

III

J'étais auprès de toi, Frédéric, quand ta main
En égrenant des sons le scintillant gravier,
Blanche comme l'albâtre et brûlante d'entrain,
De ses attouchements plus légers qu'une plume
Soulevait à mes yeux en une blanche écume
L'ivoire du clavier...
A croire qu'en ton être ici-bas se résume
Cette forme au tréfond du marbre ensevelie,
Intattaquable encore à l'assidu martel,
Mais qu'affranchit déjà le burin du génie –
Pygmalion éternel!

IV

Et ce que tu jouais – et ce qu’a dit le son – ce qu’il va dire encore
 Si même les échos prenaient une autre voix
 Que quand tu bénissais toi-même de tes doigts
 Chaque accord –
 Et ce que tu jouais était d’une si pure
 Perfection péricléenne
 Qu’à l’entendre, on croyait une Vertu ancienne,
 Visiteuse bénie,
 Franchir d’un ancestral manoir la voûte obscure,
 Se disant à soi-même
 En un aveu suprême:
 „A u C i e l j e m e s u i s r a j e u n i e ,
 L a p o r t e à c l a i r e - v o i e e s t à n e u f u n e h a r p e ,
 E t l e s e n t i e r p o u d r e u x u n e r i a n t e é c h a r p e . . .
 J e v o i s l a p â l e h o s t i e à t r a v e r s l e s b l é s d ’ o r . . .
 L ’ E m m a n u e l e s t l à – d é j à – s u r l e T a b o r ! ”

V

Et c’était la Pologne – en son type éternel –
 Prise, au zénith des temps, dans un rets d’arc-en-ciel – –
 De tilleul saturé, mellifère et champêtre,
 Pays de l a b o u r e u r s - c h a r r o n s t r a n s f i g u r é s !
 Pologne, sans pareille,
 Bourdonnante d’abeilles –
 Que je reconnaitrais jusqu’aux confins de l’Être!...

VI

Et voilà que ton chant s’est tu – et désormais
 Ton image s’efface à mes yeux – je n’entends
 Qu’un gazouillis confus, tel un conflit d’enfants – –
 – Ce sont les touches – vois – autour de ton chevet,
 Inquiètes d’avoir dû refouler leur essor,
 Elles bruissent tout bas d’un devis puéril,
 S’interpellant encor,
 En tierce – en quarte – accord:
 „Se prend-il à jouer? ou nous repousse-t-il??”

VII

O toi, sublime écran où l'Amour se profile,
 L'Amour, dont le vrai titre est l'A c c o m p l i s s e m e n t –
 Ce qu'on désigne en Art du noble nom de Style,
 Vu qu'il forme la glaise et pénètre le chant...
 Toi, qu'on nomme en Histoire une Ère – et qu'on dit être –
 Où ne saurait viser des temps la flèche preste –
 Le signe du parfait accord: E s p r i t e t L e t t r e,
 Et „*consummatum est*”...
 Oh, toi – P a r f a i t - a c h è v e m e n t, ton sceau
 N'importe quel qu'il soit et où qu'il soit empreint...
 Serait-ce en P h i d i a s? en D a v i d? en Chopin?
 Dans la scène d'E s c h y l e?... un funeste destin
 Fera sur toi toujours se vanger le DÉFAUT!...
 – Le manque est de ce globe le fatal stigmat:
 L'A c h è v e m e n t le rebute!...
 Incessamment il d é b u t e,
 S'épuisant en un flux d'acomptes disparates!
 – L'épi, lorsqu'il est mûr, sa tresse de comète
 Au plus léger contact d'un souffle qui l'atteint
 Se livre incontinent et fait pleuvoir ses grains,
 De sa maturité le trop-plein seul l'émiette...

VIII

Regarde, Frédéric!... Vois: cette mer étale
 Sous l'astre flamboyant – vois, c'est ta capitale!
 C'est Varsovie! – Entends: l'orgue à la basilique...
 Ici les vieux hôtels, sous la lumière crue,
 Patriciaux et fiers comme la R é p u b l i q u e!
 Les pavés sourds et gris, et là-haut, dans le ciel,
 L'estoc de Sigismond le roi, pointant les nues!

IX

Vois, de ruelle en ruelle
 Foncer les chevaux du Caucase
 Cinglant d'un vol d'hirondelle
 Les places béantes et rases,
 Dans un silence de mort
 Légers, menaçants et farouches,
 De toute part ils débouchent,
 Encor – encor – encor – –
 – L'édifice a pris feu, puis s'éteint, mais féroce
 La flamme le reprend – – et je vois sur son seuil

Une suite d'enfants et de veuves en deuil
 Poussés à coups de crosse – –
 Et puis je vois encore – ô sinistre coup d'oeil! –
 Tout au haut d'un balcon, défonçant les vantaux,
 surgir un meuble lourd et noir comme un cercueil:
 Il se cabre... bascule... il croule – ton piano!

X

Le même qui chantait la Pologne éternelle
 Prise au zénith des Temps dans un rets d'arc-en-ciel – –
 Pays de laboureurs-charrons transfigurés!
 Le même. – Il a croulé sur les dalles de pierre!
 – Et le voilà gisant, sans défense, livré
 Aux insultes de l'homme, à ses basses colères,
 Aux sacrilèges mains du destructeur dément!...
 Ainsi que l'est toujours tout honnête conseil,
 Et comme le fut de tout temps
 Tout ce qui donne l'éveil!
 Le voilà, tel le corps d'Orphée agonisant,
 Livré, tout pantelant, aux rages des Furies,
 Déchiré par leurs mains – tandis que ricanant
 „Ce n'est pas moi!... Pas moi!” chacune se récrie – –

*

Mais toi? – mais moi? – Au pas d'un chant judiciaire
 Crions: „R é j o u i s - t o i , ô t a r d i f r e j e t o n ! ...
 É c o u t e d u p a v é g é m i r l e s s o u r d e s p i e r r e s :
 L' i d é a l - a t o u c h é l e b a s - f o n d ” – –

A oto tekst przekładu Krzysztofa Jeżewskiego (z zachowaniem formy graficznej oryginału):

LE PIANO DE CHOPIN

I

J'étais chez toi ces jours avant-derniers
 De la trame non dénouée – –
 – Pleins comme le Mythe,
 Pâles comme l'aurore...
 – Quand la fin de la vie parle au commencement et murmure:
 „Je ne te briserai pas – non! – Je te donnerai l'essor!...”

II

J'étais chez toi, ces jours avant-derniers,
Quand – d'instant en instant – tu t'apparentais
A la lyre tombée des mains d'Orphée
Où la vigueur de la chute combat avec le chant;
Quatre cordes se parlent
En vibrant tout bas
Deux à deux – deux à deux –
Murmurant:
„Est-ce lui qui commence,
Qui fait jaillir les notes?...
Si grand maître!... qu'il joue... lors même qu'il nous repousse?...”

III

J'étais chez toi, ces jours-là, Frédéric!
Toi, dont la main... par sa blancheur
D'albâtre – et sa grâce – et son élégance –
Et son toucher impalpable comme une plume d'autruche –
Se confondait sous mes yeux avec le clavier
D'ivoire...
Et tu étais pareil à cette forme que,
Du sein des marbres,
Avant de les tailler,
Fait surgir le ciseau
Du génie – l'éternel Pygmalion!

IV

Dans ce que tu jouais – qui fut la prière des notes – et ce qu'elles diront,
Alors que leurs échos résonneront autrement
Qu'au temps où tu bénissais de ta main
Tous les accords –
Dans ce que tu jouais il y avait une simplicité,
Une perfection Périclésienne,
Comme si quelque Vertu antique,
Entrant dans un manoir de mélèze,
S'était dit:
„Je viens de renaître au Ciel,
Les portes deviennent une harpe,
Le sentier – un ruban...
Je vois l'hostie à travers le blé pâle...
Déjà Emmanuel habite
Sur le Thabor!”

V

Et la Pologne était là, au zénith
De la Toute-Perfection des Temps,
Saisie par l'arc-en-ciel de l'extase – –
La Pologne... des charrons transfigurés!
Telle qu'en elle-même,
Or-et-abeille!...
(Je l'aurais reconnue – aux confins de l'être!...)

VI

Et – voilà – il est fini, ton chant – – jamais plus
Je ne te vois – – j'entends seulement
Quelque chose?... comme une dispute d'enfants – –
– Les touches du clavier se querellent
Dans leur désir de chant qui a été rompu:
Elles vibrent tout bas
Huit par huit – cinq par cinq –
Et murmurent: „Est-ce lui qui commence? Ou est-ce qu'il nous repousse?...”

VII

O toi! qui es profil d'Amour,
Et te nommes: Accomplissement,
Toi que dans l'Art on nomme Style,
Car il pénètre le chant, forme les pierres...
Toi que dans les Temps on nomme Ère,
Où l'histoire est sans zénith,
Tu t'appelles à la fois: Esprit et Lettre,
Et „Consummatum est”...
O! toi – Parfait – achèvement
Quel que soit, à quel que soit ton signe...
En Phidias? en David? en Chopin?
En une scène d'Eschyle?...
Toujours – se vengera de toi: l'INACHEVÉ!...
– Car le sceau de ce monde est – Carence,
Et l'Accomplissement?... lui fait mal!...
Il préfère commencer,
Il préfère verser – des arrhes!
– L'épi?... Lorsqu'il est mûr telle une comète d'or,
A peine effleuré par un souffle,
Il sème une averse de grains de blé
Et sa perfection même l'éparpille...

VIII

Voici – regarde, Frédéric! – voici Varsovie:
Sous un astre embrasé
Étrangement chatoyante – –
– Regarde les orgues de la Cathédrale, regarde! Ton nid:
Lá-bas – les demeures patriciennes
Vieilles comme la Res publica,
Les pavés sourds et gris des places,
Et le glaive de Sigismond dans les nues.

IX

Regarde!... De ruelle en ruelle
S'élançant les chevaux du Caucase,
Annonçant les troupes
Comme l'orage les hirondelles!
Par centaines – par centaines – –
– L'édifice a pris feu, le feu
Couve et s'étend – – voici – le long du mur,
Je vois les fronts en deuil des veuves
Refoulés sous les crosses – –
Je vois encore, malgré la fumée,
Entre les colonnes du balcon,
Une sorte de cercueil
Que l'on hisse... il tombe... il tombe – Ton piano!

X

Lui qui a proclamé la Pologne, au zénith
De la Toute-Perfection des Temps,
Saisie par un hymne d'extase – –
La Pologne... des charrons transfigurés,
Il tombe... sur les pavés de granit!
– Et voici, telle une juste pensée d'homme,
Il est bafoué par la fureur des hommes,
Ou comme – depuis les siècles
Des siècles – tout ce qui éveille!
Ét voici, tel le corps d'Orphée
Mille Furies le déchirent,
Et toutes hurlent: „Moi, non!...”
„Moi, non!...” – toutes grincent et hurlent --

*

Mais toi? – mais moi? – Faisons jaillir le chant du Jugement,
 Clamons: „Réjouis-toi, lointain héritier!...
 Les pierres soudes ont gémi,
 L’Idéal... a touché le pavé” – –

Fortepian Szopena to wiersz należący do kanonu liryków polskich, znany każdemu wykształconemu Polakowi, omawiany w szkole, przywoływany jako arcydzieło Norwida przy różnych okazjach. Ma on już swoją obszerną literaturę, wielu historyków literatury i krytyków próbowało go wielostronnie interpretować⁴. Niemniej w ostatecznej swojej wymowie pozostaje *Fortepian Szopena* wierszem-tajemnicą. Jak pisze Stróżewski (dz. cyt., s. 214), to zamknięte w swej doskonałości dzieło jest także „dziełem otwartym”.

Szopen stworzył z elementów rodzimej muzyki ludowej niezwykły język wielkiej sztuki, udało mu się bowiem przełożyć polskość na uniwersalność i osiągnąć doskonałe piękno tematu i formy poetycko-muzycznej. Norwid świadomy był doskonałości kunsztu Szopena i w swoim utworze ukazał jej archetypiczną polskość. Opis piękna muzyki Szopena i upoetyzowaną historię jego fortepianu uczynił zarazem punktem wyjścia uniwersalnej refleksji nad istotą piękna i losem wielkich wartości w świecie ludzkim. W świecie noszącym zarazem stygmat „braku” i powtarzającej się agresji „złych mocy” wobec tego, co dobre i piękne. Tym, co łączy obu artystów: Szopena i Norwida, jest umiejętność wyrażania poprzez to, co narodowe, tego, co ogólnoludzkie i dla człowieka dojrzałego – najistotniejsze.

Zanim przyjrzymy się obu tłumaczeniom, warto ustalić, co decyduje o wartościach artystycznych *Fortepianu Szopena*, które z jego cech szczególnych powinny zostać ocalone w przekładzie.

Już przy pierwszej lekturze tekstu uderza czytelnika muzyczność struktury formalnej – polifoniczne wątki, rezonansowo powracające motywy, wiersz wolny,

⁴ Por. m.in.: T. M a k o w i e c k i. *Fortepian Szopena*. W: K. G ó r s k i, I. S ł a w i ń s k a, T. M a k o w i e c k i. *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949 s. 111-129; A. S a n d a u e r. *Pasja św. Fortepianu*. „Miesięcznik Literacki” (Kraków) 1972 s. 18-28. A. K o w a l s k a. *Wiersze Cypriana Norwida*. Warszawa 1978 s. 95-102. W. S t r ó ż e w s k i. *O Fortepianie Szopena*. W: t e n ż e. *Istnienie i wartość*. Kraków 1982 s. 181-217 (niezwykle wnikliwa analiza aksjologiczna poematu); S. M a k o w s k i. *Fortepian Szopena*. W: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*. Praca zbiorowa pod redakcją S. Makowskiego. Warszawa 1986 s. 119-132; Z. Ł a p i ń s k i. *Pieśń zwycięska. O „Fortepianie Szopena”*. „Studia Norwidiana” 12-13: 1994-1995 (tu bardzo ciekawe i nowe ujęcie genologiczne *Fortepianu* jako niezrównanego przykładu ody pindarycznej).

ułatwiający frazowanie rytmiczne (*po dwie – po dwie, po sto – po sto*) i nieregularne kształtowanie wersyfikacji.

Inną ważną cechą *Fortepianu Szopena* jest ciekawie prowadzona gra obrazów, kolorów, nastrojów. Ogólnie można powiedzieć, że Norwid stosuje charakterystyczny dla siebie ciąg obrazów: od konkretnych zdarzeń i przedmiotów – *wizyta, ręka, klawiatura* – do wizji, w obrębie których sytuacje, osoby i przedmioty nabierają znaczeń przenośnych i symbolicznych (np. *profil miłości, Polska przemienionych kołodziejów, Cnota, Orfeusz, fortepian* ze strofy VIII i IX, *Pasje*). Nieregularna konstrukcja stroficzna oraz zmienny rytm i ton dyskursu poetyckiego (strofy I, II, III, V – refleksyjno-opisowe, VI, IX, X – dramatyczne, IV, VII, VIII – dialogiczno-opisowe) stają się w wierszu wyrazem znamienych dla niego zmian nastrojów.

Feliks Konopka wybiera w tłumaczeniu dłuższy niż w oryginale wiersz narracyjny, o większej pojemności – co wiąże się z częstym dopełnianiem, „upiększaniem” oryginału. Jego technikę translatorską dobrze ilustruje strofa IX. U Norwida to telegraficzny, prawie filmowy zapis przejazdu koni kaukaskich przez ulice Warszawy. Narracja jest tu wyjątkowo dynamiczna, dramatyczna, oszczędna.

W tłumaczeniu strofa ta powiększyła się o 3 wersy, a każda linijka oryginału została wyraźnie wzbogacona i rozszerzona. Przy lekturze tej strofy (i nie tylko tej) ma się wrażenie, że tłumacz potraktował frazę Norwida jako odskocznnię do własnych asocjacji. I tak zamiast Norwidowskich kaukaskich koni, które rwą się w zaułki „jak przed burzą jaskółki”, mamy w przekładzie rozbudowany obraz koni – groźnych, nieokiełznanych, wypadających (niczym zwierzyna) z wielu stron, przecinających lotem jaskółek „płace rozwarte i płaskie w śmiertelnej ciszy”. Norwidowskie *po sto – po sto*, analogiczne do wcześniejszych w strofie II (*po dwie – po dwie*) i VI (*po ośm – po pięć*), tłumacz zamienia na „encor – encor – encor –”⁵, gubiąc w ten sposób – prawdopodobnie zamierzony – paralelizm wobec strof wcześniejszych. Konopka stara się natomiast respektować końcowe rymy, nawet za cenę zmiany znaczenia czy też wypełnienia wydłużonego dla zachowania rymu wersu. Tak jest np. w wersie 11 omawianej strofy. Dramatyczny obraz Norwida:

Widzę czoła ożałobionych wdów
Kolbami pchane – –

tłumacz rozbudował do obrazu... „orszaku dzieci i wdów w żałobie”. Udało mu się za to zrymować „veuves en deuil” i „coup d’oeil”. Również ostatni obraz strofy IX, obraz spadającego fortepianu, został rozszerzony; wers Norwida:

⁵ Pisownia bez końcowego *-e*, dopuszczalna w poezji.

Wydźwigają... runął... runął – Twój fortepian!

Konopka oddaje jako:

Il se cabre... bascule... il croule – ton piano.

Mamy tu istotną zmianę gramatyczną i znaczeniową. Oto w wierszu Norwida fortepian, „sprzęt podobny do trumny”, jest bierny, barbarzyńcy „wydźwigają” go, by zrzucić z okna. W wersji francuskiej natomiast „Il se cabre”: ‘przechyla się, staje dęba, wznosi się, buntuje’, jest on jak gdyby czynny, animizowany; wrażenie to podtrzymują określenia czasownikowe (*bascule* – ‘chwieje się’, *croule* – ‘wali się’). Powstaje obraz fortepianu, który jest jakby podobny do dzikiego konia.

Nie tylko w strofie IX tłumacz rozbudowuje lub dodaje nowe elementy. Stosowana przez niego w całym wierszu technika rozszerzeń i modyfikacji powoduje w efekcie znaczne zwolnienie Norwidowskiego tempa narracji, czyni z wiersza poety – tekst ciężki, o zawilej składni i metaforyce. Znamienne jest dodawanie przez tłumacza licznych określeń przymiotnikowych i imiesłowowych (np. „Orphée *agonisant*” w strofie II, „Cette forme [...] *ensevelie, / Intattaquable encore*” w strofie III, „*ancestral manoir*” w strofie IV itd.). Tymczasem, jak wynika z badań przytaczanych przez T. Skubalankę (1990), dla poezji Norwida charakterystyczna jest mała liczba przymiotników w użyciach atrybutywnych⁶.

Tłumacz niejednokrotnie dokonuje obrazy poetyckie (por. np. w strofie II – obraz idącej na dno liry Orfeja), zmienia metaforykę (np. w strofie I – „wieczór życia” mówi do „świtu”), dorzuca szczegóły kulturowe (np. że dom modrzewiowy wiejski ma „la voute obscure” – ciemne sklepienie).

Bardzo trudno jest ustalić dopuszczalną granicę translatorskiej interpretacji. Każdy przekład poprzedza indywidualne odczytanie i zrozumienie tekstu, którego wyrazem staje się późniejsze tłumaczenie. Przekład jest też zależny od „temperamentu” tłumacza. Niektóre decyzje Konopki mogą budzić poważne wątpliwości (np. rozbudowanie strofy IX), niemniej są one śladem poszukiwań twórczych. Niestety, jednak całość utworu nie wywołuje „dreszczu w sercu” czytelnika czy też słuchacza, jak chciałby Barańczak (stwierdziłyśmy to, udostępniając przekład Konopki, m.in. kilku Francuzom z ekipy nauczającej w Liceum Francuskim w Warszawie). Tłumaczenie Konopki nie jest w stanie sprostac temu Barańczakowemu tekstowi dobrego przekładu

⁶ T. S k u b a l a n k a. *Z problematyki gramatycznej „Vade-mecum”*. W: *Język Cypriana Norwida*. Red. K. Koczyński i J. Puzynina. Warszawa 1990 s. 21-22.

poetyckiego, mimo że niektóre zawarte w nim modyfikacje i uzupełnienia wydają się udane.

Do ciekawych pomysłów zaliczyć trzeba zakończenie: Norwidowski *późny wnuk* został przetłumaczony na francuskie potoczne „rejeton”, dopuszczające wieloznaczne użycia. Wywołuje ono skojarzenia z pokoleniem, które przyjdzie. Równie bogate znaczeniowo jest przeciwstawienie *ideału*, który sięgnął *le bas-fonde*. Francuskie *bas-fonde* jest bardziej wieloznaczne niż polski *bruk* – oznacza nie tylko niziny, niskie miejsca, ale ma również konotacje antropomorfizujące: „margines społeczny”, „dno” w sensie społecznym. Tym samym wspiera ono pełną nadziei, a chyba dobrze uzasadnioną (m.in. w analizie Stróżewskiego), interpretację końcowej kody *Fortepianu*: zbezczeszczonej i pozornie zniszczonej „ideał” przeniknął doły społeczne, aby w przyszłości (dzięki nim i w nich) znów się odrodzić.

Krzysztof Jeżewski ocenił jako nieudane wszystkie usiłowania przekładu Norwida w duchu klasycznej poezji francuskiej, „zwłaszcza te, w których chciano za wszelką cenę zachować rymy” (1983, 79). Jeżewskiemu, doświadczonemu w tłumaczeniach współczesnych poetów francuskich i hiszpańskich, bliska jest metoda translacji wierszem wolnym. Ma on ambicje pokazania w swoim przekładzie Norwida jako prekursora zarówno w sferze treści, jak i formy (tamże, 81), raczej jako poetę bliskiego naszym współczesnym aniżeli XIX-wiecznego (stąd też brak archaizacji w jego przekładzie). „Trzeba, aby był on w poezji francuskiej XIX wieku, podobnie jak w polskiej – prekursorem przyszłości (un „égaré du futur”, „un à part” [...]” – pisze Jeżewski o Norwidzie (tamże, 81)⁷. Tłumacz świadomie skłonny jest poświęcić wiele cech wersyfikacyjnych oryginału, aby oddać, ocalić ogólny styl i zawartość myślową wierszy Norwida (tamże, 78).

Tekst Norwida w przekładzie Jeżewskiego jest bardziej zwarty, ascetyczny, lepszy składniowo od tekstu Konopki. Tłumacz nie rozbudowuje istniejących obrazów, do wyjątków należą dodane metafory (jak np. „la prière des notes” w strofie IV). Jeżewski stara się na ogół być wierny oryginałowi. Ponieważ prawie całkowicie rezygnuje z oddawania Norwidowskich rymów, nie musi – jak Konopka – wydłużać wersów. W zakresie modyfikacji nie dba też o zachowanie powtarzalnych długości wersów, charakterystycznych dla opisowych strof *Fortepianu* (np. w strofie III jego przekładu zamiast: 11, 11, 11, 11, 11, 5, 11, 5, 5, 5, 10 oryginału mamy: 10, 8, 10, 12, 11, 2, 10, 4, 6, 6, 9.) Natomiast w odróżnieniu od Konopki nie zmienia ani razu długości strof.

Jeżewski nie boi się też zachować w tekście miejsc ciemnych, nie rozjaśnia na własną rękę Norwida – zostawiając czytelnika sam na sam z jego trudną poezją.

⁷ Przekład tego i wyżej podanych w tekście cytatów – nasz, J. P. i B. S.

Powstaje w ten sposób wiersz bardziej „norwidowski”, ale – wskutek rezygnacji z rymów – mniej, a wskutek odmienności sylabiczno-akcentuacyjnej – inaczej „muzyczny”.

Zderzenie obu omawianych technik tłumaczenia widać dobrze w strofie V. Zagęszczony, symboliczny obraz Polski Konopka na własną rękę ukonkretnia i ewokuje „wieczny typ Polski” – nasyconej lipą, miodonośnej, wiejskiej (polnej), brzęczącej pszczołami (tu dodany element percepcji dźwiękowej). Powstaje obraz bardzo literacki, bazujący na stereotypach, ale daleki od skondensowanego tekstu Norwida. Bardzo nieudaną metaforą tłumacza jest – nieobecna w oryginale – „r e t s d'arc-en-ciel” – (‘sieć tęczy’).

Jeżewski zachowuje skrótowość dyskursu Norwidowskiego, zachowuje też słusznie nawiasowość ostatniego zdania strofy V, mówiącego o doznaniach podmiotu wiersza. Potyka się natomiast (co właściwie nieuniknione) na Polsce „złoto-pszczołej”: ten epitet, który trudno oddać wyrażeniem przymiotnikowym we francuskim, „opalizuje” dwoma znaczeniami: pierwsze z nich, jak się zdaje – podstawowe – to metafora: ‘Polska taka, jak złota pszczoła’, drugie, nie metaforyczne, ale symboliczne: ‘Polska charakteryzująca się złotymi pszczołami’; w obu znaczeniach *złota* jest atrybutem pszczoły, czego nie oddaje francuska struktura współrzędna *or-et-abeille*. Jeszcze gorzej przedstawia się przekład tego wyrażenia u Konopki, gdzie jest to „Pologne, sans pareille⁸ / Bourdonnante d’abeilles” – tłumacz wybrał tu drugie ze znaczeń współgrających w tym przymiotniku i pozbawił zarazem pszczołę tak ważnej w tym kontekście barwy złotej, mówiącej o wysokich wartościach i sakralności tego pięknego symbolu.

Również parę innych trudnych (także dla czytelnika polskiego), a zarazem ważnych kontekstów z *Fortepianu Szopena* lepiej interpretuje Jeżewski, gorzej Konopka. Należą do nich „dni przedostatnie” ze strofy I, które Konopka tłumaczy archaicznym wyrażeniem „méchefs”⁹ (Jeżewski pozostawia „ces jours avant-der-niers”), *Miłości-profil* ze strofy VII, rozbudowany u Konopki w „sublime écran où l’Amour se profile” i „sądne pienie” z zakończenia wiersza, które Konopka przekłada jako „chant judiciaire”, natomiast Jeżewski jako „chant du Jugement”, słusznie nawiązując (dużą literą) do dnia Sądu Ostatecznego.

Obaj natomiast potykają się na frazie „wszystko, co zbudzi” ze strofy X; chodzi tu o zniszczenie wszystkiego, co zbudzi wymieniona o trzy wersy wyżej „zacna myśl

⁸ *Pologne, sans pareille* – to także niedobra zmiana w stosunku do polskiego: „Taż sama, zgoła”.

⁹ *Méchef* notowany w *La grand Robert de la langue française* (t. 6, Paris 1985) wywodzi się od czasownika *meschever*; jego synonimy to *accident, mésaventure*; oznacza ‘nieprzyjemne lub nieszczęśliwe wydarzenie’.

człowieka” – ten związek nie jest jasny w przekładzie Jeżewskiego, a Konopka zaciera go zupełnie, tłumacząc „Et comme le fut de tout temps / Tout ce qui donne l'éveil”.

Trudnym zadaniem jest dla obu tłumaczy przekład specyficznych Norwidowskich słów-kluczy, rozumianych tu jako językowy wyraz pojęć ważnych dla zrozumienia filozofii poety. Na pozór proste w przekładzie, takie jak *dopełnienie*, *ideał*, *brak*, wymagają komentarzy, jeśli tekst Norwidowski ma być właściwie rozumiany. Niełatwe jest również przekazanie obcojęzycznemu czytelnikowi wyrażen, w których aktualizują się jednocześnie dwa znaczenia słowa (jak *niedocieczony wątek* ze strofy I)¹⁰, także w takich neologizmach, jak – wcześniej omawiany – przymiotnik *złoto-pszczoły* ze strofy V, a także struktur zdaniowych dopuszczających dwa różne odczytania (np. *patrycjalne domy stare*, jak *Pospolita-rzecz* ze strofy VIII). Mamy tu do czynienia z typową dla Norwida (i także prekursorską!) dwuznacznością składniową¹¹: 'domy patrycjalne jak Pospolita-rzecz' i 'stare jak Pospolita-rzecz'. W każdym z omawianych tłumaczeń wybrana została inna z tych dwóch możliwości: Jeżewski przełożył: „Vieille comme la Res publica”, natomiast Konopka uwyraźnił, ale i zmodyfikował wersję pierwszą (chyba podstawową): „Ici les vieux hotels [...] Patriciaux et fiers comme la République!” Przy okazji warto też zwrócić uwagę na różnice w tłumaczeniu polskiej *Pospolitej-rzeczy*: Jeżewski słusznie chyba dał tu wyrażenie łacińskie, unikając niewłaściwych skojarzeń francuskiej *République*, związanej bardziej z okresem Rewolucji Francuskiej niż ze (staropolską m.in.) kontynuacją demokracji rzymskiej.

Wyzwaniem dla tłumacza jest przekład strofy VII, z istotnymi dla rozumienia twórczości Norwida pojęciami „dopełnienia” i „braku”. Każde z tych słów stanowi trudny przez swą kontekstową wieloznaczność węzeł konotacji z zakresu etyki, estetyki, filozofii, metafizyki. W *Fortepianie Szopena dopełnienie* można rozumieć jako odpowiednik Norwidowskiej *całości* w jej sensie doskonałym, a także jako to, co prowadzi do jej osiągnięcia, a co jest ludzkie i boskie zarazem. Wiąże się z tym koncepcja *braku* jako ziemskiej niedoskonałości, zła (tj. nieobecności dobra), cechującego to, co ludzkie. Przekład obu tych wyrazów (u Konopki: *achèvement* i *défaut*, u Jeżewskiego: *accomplissement* i *inachevé*) nie budzi zastrzeżeń, poza zawężeniem przez Jeżewskiego znaczenia *braku* do tego, co 'nie dokończone, nie

¹⁰ Wyrażenie *niedocieczony wątek* można rozumieć dwojako: albo jako ten, który nie dociekł do końca, jest nie skończony, albo taki, którego dociec nie sposób, bo niezrozumiały, niepojęty, zagadkowy. Również dwuznaczne jest słowo *wątek*, oznaczające albo tok życia, albo jego treść, sens.

¹¹ Zob. na ten temat S. B a l b u s. *Graficzny inwariant tekstu literackiego*. W: *O języku literatury*. Pod redakcją J. Bubaka i A. Wilkonii. Katowice 1981 s. 230-256.

spełnione'. Natomiast potrzeba komentarza, ukazującego inne konteksty tych słów u Norwida i ich głębszy sens, wydaje się tu oczywista.

*

Przedstawiona przez nas analiza dwóch przekładów *Fortepianu Szopena*¹² może być potraktowana jednocześnie jako ilustracja metod tłumaczenia całych dwóch tomików poetyckich, do których te teksty należą: zbyt swobodnego, rozbudowującego i chyba nie w pełni idiomatycznego przekładu Norwidowskiej poezji w wykonaniu Konopki oraz o wiele bliższego oryginałowi, wnikliwszego filologicznie, pięknego poetycko, choć nie rozjaśniającego ciemnych miejsc w tekście, bezrymowego przekładu Krzysztofa Jeżewskiego (oraz kierowanego przez niego zespołu).

Konopce towarzyszyła w jego pracy, jak się zdaje, myśl o potrzebie ułatwiania czytelnikowi percepcji utworów Norwida przez własne uzupełnienia treści i formy. Jednocześnie sądził, być może, że forma wiersza bliska klasycznej poezji francuskiej będzie łatwiejsza w odbiorze dla przeciętnego czytelnika francuskiego. Był w tym chyba nieco naiwny: nie zdawał sobie sprawy z tego, że utwory Norwida nigdy i nigdzie nie mogą liczyć na recepcję masową. Jeżewski słusznie liczył na krąg czytelniczy bardziej elitarny, zdolny do zrozumienia głębi Norwidowskiej myśli, a zarazem wrażliwy na awangardowe nurty poezji, którym bliski jest Norwid. Jednakże naszym zdaniem stosunkowo wierny przekład poezji takiego poety jak Norwid wymaga towarzyszącego mu komentarza oraz zawartych we wstępie czy też posłowiu interpretacji (przynajmniej szczególnie trudnych wierszy). Tego rodzaju komentowane

¹² Dzięki uprzejmości p. Krzysztofa Jeżewskiego dotarliśmy już po napisaniu tego tekstu do innych opublikowanych przekładów francuskich *Fortepianu Szopena*. Oto ich dane bibliograficzne: przekład w obrębie artykułu Edwarda Krakowskiego: *Chopin et Norwid: l'amour et l'intuition*. Pologne Littéraire. Varsovie 15.1.1932; Cyprien N o r w i d. *Le piano de Chopin*. Trad. de Joseph Pérard. Paris 1937, Bibliothèque Polonaise; C. C. N o r w i d. *Le piano de Chopin*. Trad. A. de Lada. „Messager de Pologne” 1947, nr 5; Marian P a n - k o w s k i. *Anthologie de la poésie polonaise*. Aalter, Belgique, 1961, éd. André de Rache, s. 62-66; *Le piano de Chopin*. Trad. par T. F. Domaradzki. „Études Slaves et Est-Européennes”. T. 12 z. 4, Montréal 1968; Constantin J e l e Ń s k i. *Anthologie de la poésie polonaise 1400-1980*. Wyd. 2 poszerzone: L'age d'Homme 1981, s. 164-167 (przekład: Jean Casson i Konstanty Jeleński); *Cyprian Kamil Norwid, clochard de Dieu et grand poète (1821-1883). Morceau choisis*. Lille 1990. Ed. Club Polonia Nord, s. 30-39 (przekład Edmond Marek; *Le piano de Chopin*, trad. par Roger Legras, 09.03.1997 (brak danych bibliograficznych). Nowy Korbut zawiera tylko dane bibliograficzne przekładów Krakowskiego i Pérarda.

wydawnictwa poezji wydają się najlepszą metodą prezentacji utworów trudnych językowo i głęboko zanurzonych w danej kulturze i historii.

Szkoda, że dotąd nie został zrealizowany zapowiadany przez Krzysztofa Jeżewskiego w 1983 r. plan książkowego wydania dzieł Norwida w przekładzie francuskim. Sądzymy, że przy dokonaniu odpowiedniego wyboru i zaopatrzeniu przekładu w dobre interpretacje i komentarze – tom taki mógłby się spotkać z niemałym zainteresowaniem także i francuskich „późnych wnuków”.

Krzysztof Sobczyski – SŁUGA POKOJOWY WŚRÓD SZELESTU TALERZY: O DWÓCH PRZEKŁADACH NORWIDA

Cyprian Kamil Norwid. *Trilogie italienne. Le Stigmate, „Ad leones!”, Le secret de Lord Singelworth*. Traduit du polonais par et sous la direction de Christophe Potocki et par Agnieszka Grudzińska et Monique Jean, précédé et suivi de: *Norwid: Parole vive, parole tue* de Christophe Potocki, Collection romantique nr 49, José Corti, Paris 1994; Cyprian K. Norwid. *Stigmat e altri racconti*, a cura di Mariagrazia Pelaio, Roma, Quid 1994.

Ty, skarżysz się na ciemność mojej mowy:
– Czy też świecę zapalałeś s a m?
Czy sługa ci zawsze niósł pokojowy
Światłość?...

Ciemność

Wszyscy zajęci są wieczerzą, cisza,
słychać tylko szelest talerzy i szczekanie
psów na podwórzu.

Laskawy opiekun

Sztuka tłumaczenia jest w gruncie rzeczy sztuką prostą. Polega ona, zgodnie z formułą Romana Jakobsona, na pokonywaniu odległości. Tyle że odległość ta mierzy się nie tylko dystansem między językami, ale także różnicami kulturowymi, dystansem czasowym, dystansem mentalności. Wszystko to może powodować znaczne utrudnienia w odczytaniu tekstu, a następnie w doborze środków językowych niezbędnych do jego oddania. Jakobson twierdzi, że bez względu na doświadczenia kulturowe „ser” jest pojęciem lepiej lub gorzej tłumaczalnym¹. Czy to samo da się

¹ Chodzi mi o szkic Jakobsona zatytułowany *On Linguistic aspects of translation*. Po polsku ukazał się on m.in. w: R. J a k o b s o n, *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989 s. 372-381.