

WŁOSKIE SERIE TRANSLACYJNE POEZJI NORWIDA –
UWAGI ROZPROSZONE*

OLGA PŁASZCZEWSKA**

Rekonstrukcja dziejów włoskich przekładów poezji Norwida jest możliwa¹. Brakuje w niej jednak odpowiedzi na nasuwające się stale pytanie, jakie są istniejące tłumaczenia. Nie chodzi tutaj o ich wartościowanie² w kategoriach „dobry”–„zły” (wierny lub niewierny? piękny czy precyzyjny?), ale o refleksję nad tym, czy mogą zaistnieć w rzeczywistości literackiej Włoch poza kontekstem sławistycznym – i dlaczego te najczęściej przekładane układają się w sekwencje: co jest motywem powstania serii translatorskiej³ – czy świadomość odbiorców i przekładowców, że dostępne wersje są nieadekwatne w stosunku do oryginału, czy chęć zmierzenia się z wyzwaniem, jakim jest tłumaczenie poezji od zarania cieszącej się złą sławą twórczości hermetycznej i niezrozumiałej.

Za przykład niech posłużą serie przekładów dwóch znanych i najczęściej z dorobku Norwida przekładanych na język włoski wierszy – *Bema pamięci żałobnego rapsodu* i *W Weronie*⁴.

* Tekst stanowi fragment szerszego projektu.

** Olga Płaszczewska — dr hab., Katedra Komparatystyki Literackiej, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹ Na ten temat więcej zob. O. Płaszczewska, *Włoskie przekłady poezji Norwida*, referat wygłoszony na konferencji *Norwid komparatystycznie. Twórczość Cypriana Kamila Norwida w perspektywie porównawczej*, Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 18 kwietnia 2015 [w druku].

² Por. M. Buczek, *Komparatystyka literacka w procesie wartościowania przekładu (Komparatystyczna refleksja o przekładach Vincenta Šikuli w Polsce)* [w:] *Komparatystyka literacka a przekład*, red. P. Fast, K. Żemła, Katowice 2000, s. 172–177.

³ Por. E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego* [w:] *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, red. P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, Kraków 2013, s. 104.

⁴ Oba utwory przekładali: Marina Bersano Begey (1907–1992), wnuczka towiańczyka Attilia Begeya, polonistka włoska, badaczka literatury, tłumaczka, bibliotekoznawczyni (por. O. Płaszczewska, *Bersano Begey, Marina* [w:] *Wielki Leksykon Pisarzy Polskich*, t. 1, red. J. Pieszczachowicz, Fogra, Kraków 2005, s. 218); Angelo Maria Ripellino (1923–1978), uczeń Giovanniego Mavera i Ettore Lo Gatto, wychowanek szkoły sławistycznej, zafascynowanej literaturą romantyzmu i modernizmu, tłumacz literatury rosyjskiej, pisarz. Przekładał m.in. utwory Norwida, Mickiewicza i Słowackiego (por. M. Ciccarini, G. Tomassucci, *Angelo Maria Ripellino (1923–1978)*, „pl.it/rassegna italiana di argomenti polacchi” 2013, szkic wraz z antologią przekładów Ripellina, s. 178–188, <http://docs.google.com/gview?url=http://>

BEMA PAMIĘCI ŻAŁOBNY RAPSOD

C. Norwid, <i>Bema pamięci żałobny rapsod</i>			
Data	Tytuł	Tłumacz	Źródło publikacji
1945	<i>Rapsodia funebre in memoria di Bem</i>	Angelo Maria Ripellino (1923–1978)	„Iridion” Maggio 1945, fasc. 1–2 (przedruk w: M. Ciccarini, G. Tomassucci, <i>Angelo Maria Ripellino (1923–1978)</i> , „pl.it/rassegna italiana di argomenti polacchi” 2013)
1965	<i>Rapsodia funebre in memoria di Bem</i>	Marina Bersano Begey (1907–1992)	<i>Le più belle pagine della letteratura polacca</i> , red. M. Bersano Begey, Nuova Accademia, Firenze 1965
1966	<i>In memoria di Bem, rapsodia di requiem</i>	Angelo Maria Ripellino	„Tempo presente” 1966 (11) n. 1
1981	<i>Rapsodia funebre in memoria di Bem</i>	Giorgio Origlia	C. Norwid, <i>Poesie</i> , trad. S. De Fanti, G. Origlia, CSEO, Bologna 1981

Jeden z najbardziej rozpoznawalnych dla Polaków utworów Norwida rozpoczyna się od zdania: *Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancierz...* Jak powinien zabrzmieć ten wers w przekładzie włoskim? Może *Perché, Ombra, cavalchi lontano, con le mani incrociate sulla corazza*⁵? Tłumaczenie przynosi obraz bardziej dosłowny niż ewokowany w oryginale: ‘czemu, Cieniu, jedziesz konno daleko, z rękami skrzyżowanymi na zbroi’. Aktywność jeźdźca nie kłóci się z wyobrażeniem oryginalnym, ale brakuje w tej wersji ważnego akcentu – informacji o tym, że „ty” liryczne oddala się, a więc znikł w przekładzie pierwszy sygnał zapowiadanego rozstania. ‘Skrzyżowane ramiona’ mogą oznaczać obojętność albo zamknięcie w sobie, skupienie, niekoniecznie rezygnację lub klęskę, którą sugeruje oryginał, z dramatycznym imiesłowem, wywołującym skojarzenia z *złamaniem rąk* (w geście rozpaczony lub bezsilności). Może zatem *Perché*,

www.plit-aip.com/pdf/2013/plit_2013_10_angelo_maria_ripellino.pdf&embedded=true [data dostępu: 16.02.2016]); Giorgio Origlia, sławista, na przełomie lat 70.–80. XX wieku lektor języka włoskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim, tłumacz (przekładał m.in. utwory J. Strykowskiego i Cz. Miłosza), literat. Jako tłumacz liryku w *Weronie* dołączył do nich trojga mieszkający w Polsce Paolo Statuti (ur. 1936), politolog i sławista, uczeń A. M. Ripellina, malarz, tłumacz literatury rosyjskiej, czeskiej i polskiej, poezji amerykańskiej, niemieckiej i angielskiej, nauczyciel włoskiego w Polsce i popularyzator literatury polskiej we Włoszech, por. P. Statuti, *About*, <https://musashop.wordpress.com/about/> [19/11/2015]; L. Sorrentino, *Paolo Statuti e la traduzione della poesia* (3/02/2012), <http://poesia.blog.rainews.it/2012/02/la-traduzione-della-poesia-paolo-statuti/> [21/02/2016]. Więcej na temat tłumaczy i okoliczności powstania przekładów [w:] O. Płaszczewska, *Włoskie przekłady poezji Norwida*, referat wygłoszony na konferencji *Norwid komparatystycznie...* [w druku].

⁵ C. K. Norwid, *Rapsodia funebre in memoria di Bem*, przeł. A. M. Ripellino, „Iridion” Maggio 1945, fasc. 1–2, s. 8.

*Ombra ti allontani a cavallo, le mani incrociate sulla corazza*⁶? Co prawda, ręce pozostały w takiej pozycji, jaką sugerował poprzedni przekład, ale pojawiła się sugestia oddalania się bohatera: ‘Czemu, Cieniu, oddalasz się konno, z rękami skrzyżowanymi na zbroi’. Skąd jednak ten sygnał, jeśli w pierwszym wersie utworu wcale nie wiadomo, o jaki środek transportu chodzi. *Ombra perché te ne vai, mani piegate sul petto*⁷: ta wersja brzmi nieco bardziej przekonująco a z pewnością bardziej naturalnie: ‘Cieniu, czemu odchodzisz, ręce złożone na piersi’. I rytm jest podobny... Jednak znów trudno w niej rozpoznać pierwotny obraz – odejście może być zarówno piesze, jak konne, złożone na piersi ręce sugerują skupienie modlitewne lub śmierć. Brak tu jednak ważnego składnika wyobrażenia – pancerza lub zbroi, która w oryginale stanowi element charakterystyki postaci, jakiej poświęcony jest wiersz: brak pancerza pozbawia ją „tożsamości wojskowej” (tę odkryje odbiorca dopiero w trzecim wersie cytowanego tłumaczenia). Wersja *Perché, Ombra, tu parti, le mani conserte sulla corazza*⁸ (‘Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce splecione na zbroi’) zachowuje oryginalny obraz rozstania wywołanego odjazdem lirycznego „ty”. Pierwotny dramatyzm „złamania rąk” zostaje zinterpretowany w kategoriach patosu, bowiem zamiast występującego w innych wersjach imiesłowu *incrociate* (‘skrzyżowane’) i *piegate* (‘złożone, zgięte’) wprowadzony zostaje uroczysty przymiotnik o wyraźnym źródłosłowie łacińskim, *conserte* (od participium *consertus, conserere*⁹, ‘spleść, ściśle powiązać’), podkreślający powagę i nieodwracalność sytuacji.

Co z tego wynika? Włoskie wersje *Bema pamięci żałobnego rapsodu* tworzą konstruowaną przez niemal czterdzieści lat czteroelementową serię translacyjną. Gdyby wziąć pod uwagę jedynie trzy jej elementy, czyli tłumaczenia Angela Marii Ripellina z 1945 roku, wersję Mariny Bersano Begey i wariant Giorgia Origlii, należałoby należące do niej tłumaczenia traktować albo (uogólniając) jako dowód nieprzekładalności poezji Norwida, albo (rozszerzając problem) jako przykład nieprzystawalności nie tylko języka (idiolektu twórcy oraz włoszczyzny), ale i tradycji literackiej Polski i Włoch, zwłaszcza, gdy w grę wchodzi mroczna odmiana romantyzmu tyrtejskiego i nakładanie się różnorodnych odniesień kulturowych¹⁰. Oczywiście, w grę wchodzi również kwestia uzdolnień translatorów. Uwzględniając jednak zrewidowane tłumaczenie Ripellina z 1966 roku

⁶ C. K. Norwid, *Rapsodia funebre in memoria di Bem*, przeł. M. Bersano Begey [w:] *Le più belle pagine della letteratura polacca*, a c. di M. Bersano Begey, Nuova Accademia, Firenze 1965, s. 118.

⁷ C. Norwid, *Rapsodia funebre in memoria di Bem*, przeł. G. Origlia [w:] C. Norwid, *Poesie*, trad. S. De Fanti, G. Origlia, CSEO, Bologna 1981, s. 75.

⁸ C. K. Norwid, *In memoria di Bem. Rapsodia di requiem*, trad. A. M. Ripellino, „Tempo presente” 1966 (1), s. 17.

⁹ Por. G. Devoto, G. C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1995, s. 469.

¹⁰ Por. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, s. 162.

– najmniej dostępne, bo opublikowane w (niesłusznie) zapomnianym lub ignorowanym periodyku politycznym „Tempo presente” – trzeba stwierdzić, że poezję Norwida (w niewielkich dawkach i bez pośpiechu) da się na język włoski skutecznie tłumaczyć. Przykład Ripellina dowodzi, że taki proces wymaga długotrwałej pracy nad tekstem i może wiązać się po prostu z językowym i intelektualnym dojrzywaniem samego tłumacza: między publikacją obu wersji *Rapsodu* jego pióra mija 21 lat. Przez ten czas wiersz zyskuje nowy wariant tytułu (*In memoria di Bem, rapsodia di requiem* – ‘Pamięci Bema, rapsodia żałobna’), eksponujący przynależność utworu do dwóch splecionych ze sobą porządków kulturowych, artystycznego, przez związek z tradycją epicką i jej odmianami narodowymi, oraz religijnego, z rytuałami żałoby z ich antycznymi i chrześcijańskimi formami ekspresji gestualnej, dźwiękowej i słownej. Ponadto obiera również zgodny z włoską konwencją literacką kształt metryczno-wersyfikacyjny.

Podkreślić należy, że omawiany wiersz stanowi nie lada wyzwanie translatorskie: wymaga bowiem nie tylko rozbudowanych kompetencji językowych, ale również dobrej znajomości kultury XIX wieku – w tym również rzeczywistych odpowiedników „rekwizytów” literackich (jak *gromnice, jaszczury*), by wyobrażenie pierwotne nie uległo zafałszowaniu na skutek nietrafnego rozpoznania jego znaczenia. Nieporozumieniem jest, na przykład, potraktowanie wspomnianych *jaszczurów* zarówno jako *lucertole* (‘jaszczurki’ – przekłady Ripellina z 1945 roku i Bersano Begey), jak jako *dinosauri* (bo w XIX stuleciu nie są to ani bestie mityczne, ani baśniowe), co proponuje Origlia, wiedząc, że *jaszczur* to synonim smoka. Ponieważ poetyce Norwida nie jest obce powtórzenie, a poszukiwanie związków etymologicznych wyrazów stanowi jedną z podstawowych cech jego pisarstwa, przełożenie fragmentu *Jak włóczniami przebite smoki, jaszczury i ptaki* jako **Come draghi, dragoni, uccelli trafitti con la lancia* nie wydaje się niemożliwe, a pozwala uniknąć także niezgrabnych stylistycznie wariacji na temat *conficcati sulle/lalle lance* (‘nadzianych na włócznie’). Istnieje jednak wśród włoskich przekładów szczęśliwsza propozycja: *Come draghi, rettili e uccelli traffitti da lance*, brzmi nowsze tłumaczenie Ripellina, który Norwidowskie *jaszczury* oddaje hiperonimem *rettili* (‘gady’), pozwalającym na uniknięcie wskazywanej wyżej aliteracji i zachowującym wyjściową kategoryzację zwierząt mitycznych.

Specyfika *Bema pamięci żałobnego rapsodu* nie polega wyłącznie na ewokowaniu obrazów nawiązujących do opisów ceremonii żałobnych *dawnych wodzów* germańskich, słowiańskich i polskich¹¹, ale również na wykorzystaniu w nich odwołań biblijnych (*mury Jerycha*), czyli kontaminacji wyobrażeń stylizowanych na „pradawne” i pogańskie¹² elementami chrześcijańskimi, na styli-

¹¹ Por. J. W. Gomułicki, *Objaśnienia* [w:] C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 1, *Wiersze*, opr. J. W. Gomułicki, Warszawa 1983, s. 604.

¹² *Nb.* pierwszy z włoskich tłumaczy nie tylko wyjaśnia, jakimi sukcesami bojowymi wślawił się generał Bem, ale również wspomina o jego przejściu na islam, por. A. M. Ripellino

zacji gatunkowej, grze nastrojem. Aura rytualnie przeżywanej żałoby budowana jest dwiema kategoriami środków artystycznych: tych odwołujących się do sfery wrażeń wzrokowych (epitety barw, obrazy ruchu i jego braku) i tych odnoszących się do doznań audytywnych (warstwa eufoniczna oraz metrum).

Biorąc pod uwagę pierwszą kategorię warto zwrócić uwagę, jak zmienia się w interpretacjach włoskich metafora *toporów pobłękitniałych od nieba* oraz wizja *tarcz rudych od światła* ze strofy III. U Ripellina (w pierwszym wariantcie) i Bersano Begey (której wersja, po dokładniejszej lekturze, wydaje się przeróbką tego tłumaczenia, nieco wygładzoną stylistycznie; być może Bersano Begey traktuje wersję Ripellina jako swoistą rybkę) wymowa przenośni ulega modyfikacji ze względu na zastąpienie oryginalnych *toporów* – ‘sierpami’ (*falci*). W obu tych przekładach zamiast broni pojawia się narzędzie rolnicze (za czasów Józefa Flawiusza należące do wyposażenia dodatkowego legionisty) – obraz – na pozór „zdemilitaryzowany” staje się bliższy tradycji rzymskiej, w której jest atrybutem Saturna jako boga śmierci¹³. W 1966 Ripellino zastępuje *falci* wyrazem *scuri*, który oznacza zarówno narzędzie rolnicze (‘siekiere’), jak rodzaj broni siecznej (‘topór’), a więc precyzyjniej wpisuje się w obszar rekwizytów militarnych wymienianych w tekście. Zjawisko optyczne, polegające na odbijaniu barwy nieba, uwznioślone dzięki użyciu odrzeczownikowego imiesłowu *pobłękitniałe* i archaizującej przydawki, jest w wierszu Norwida sygnałem metafizycznego wymiaru ewokowanych wydarzeń: sugeruje nie tylko kolor¹⁴, ale również „zaświatowy” cel żałobnego marszu. Norwidowskie wyrażenie poddaje się działaniom translatorskim; nadając formę osobową imiesłowowi Ripellino początkowo zachowuje metaforę „błękitnienia niebem” (dosł. *inazzurarsi di cielo*), podczas gdy Bersano Begey wprowadza dodatkową personifikację: niebo staje się aktywnym uczestnikiem sceny, to ono ‘niebiesci’ (*inazzurra*) topory. Później Ripellino wprowadza, nawiązując do zabiegu stylistycznego Norwida, neologizm imiesłowowy *scuri azzurrate* (‘poniebieszczone, pobłękitniałe’). Origlia także powraca do formy epitetowej – jego *asce* są *azzurine di cielo*, czyli ‘niebieskawe od nieba’. Nieco bardziej „oporne na przekład” okazuje się drugie z przytoczonych wyrażen: *tarchie rude od światła*, zwłaszcza zaś zawarte w nim określenie koloru i zwięzłość obrazu. Ripellino interpretuje ‘rudy’ zgodnie z polskim rozumieniem tego przymiotnika, jako ‘czerwonawy’ lub ‘wyblakły czerwony’, posługując się terminem *rossiccio*, opisowo wyjaśniając przyczynę

[nota n. 1] [w:] C. K. Norwid, *Rapsodia funebre in memoria di Bem*, „Iridion” Maggio 1945, fasc. 1–2, s. 8.

¹³ Natomiast w tłumaczeniu Origlii występuje dosłowne tłumaczenie rzeczownika *topory* (*asce*), pod względem eufonicznym słabsze niż wyraz oryginalny, gdyż pozbawione uroczystego „r”, por. C. Norwid, *Rapsodia funebre in memoria di Bem*, przeł. G. Origlia [w:] tegoż, *Poesie*, s. 75.

¹⁴ Por. E. Teleżyńska, *Czerwień i błękit w liryce Słowackiego, Mickiewicza i Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4, s. 166–167.

przyjęcia takiej barwy przez tarcze (*alla fiamma* – ‘przy ogniu’, ‘przy płomieniu’). Origlia proponuje wyraz bliskoznaczny, *rossastro*, z okolicznikiem przy czyny *per la luce* (‘z powodu światła’, ‘od światła’), który jest dosłownym, choć mniej zwięzłym niż tekst oryginalny, tłumaczeniem słów Norwida¹⁵. Natomiast Bersano Begey stosuje peryfrazę, rozbijając jednowyrazowy epitet na rozbudowane zdanie przydawkowe: *che il riflesso delle fiaccole arrossa* (‘które odbłask pochodni czerwieni / barwi na czerwono’). Do czasownika *arrossare* (‘czerwienić / barwić na czerwono’) sięga Ripellino w swym drugim przekładzie, ale wybiera prostszy wariant epitetowy: *scudi arrossati*¹⁶.

Warto zwrócić także uwagę na transformacje wersu *Przeogromna chorągiew, co się wśród dymów koleba*. Współczesny język włoski daje możliwość skonstruowania podobnego epitetu z prefiksem wzmacniającym (*stra-*), choćby w sposób najdosłowniejszy, *stragrande*. W żadnym z tłumaczeń takie określenie się nie pojawia, prawdopodobnie ze względu na jego zbyt potoczny charakter. W wersji Ripellina pojawia się *un enorme vessillo* (‘olbrzymia chorągiew’), w przekładzie Bersano Begey hiperbolizacji ulega patos wyobrażenia – *un immenso stendardo* (‘niezmierzony sztandar’). Ripellino w drugiej wersji przekładu posługuje się tym samym przymiotnikiem. Co ciekawe, w dwóch pierwszych przypadkach „sztandar” chwije się (*vacilla*, jak człowiek, który traci równowagę lub przedmiot, któremu zagraża upadek¹⁷). Można uznać, że jest to dodatkowa animizacja w tekście, w którym oryginalna chorągiew biernie kołysała się na skutek ruchu pochodu. W tłumaczeniu Ripellina z 1966 roku pojawia się czasownik *oscilla*, oznaczający kołysanie się chorągwi, czyli ruch bardziej harmonijny niż opisywany w oryginale. Również w najnowszym tłumaczeniu mowa jest o przemieszczaniu się sztandaru *ondeggiando attraverso il fumo*, a więc chodzi o ruch falisty materiału, bardziej wzniosłe ‘falowanie’ zamiast niezgrabnego (i, zapewne, nieprzystającego do wyobrażeń tłumacza na temat poezji romantycznej) ‘kolebania’.

Do niezręczności stylistycznych zaliczyć należy wprowadzenie w obrazie *stoczenia się do grobu* czasownika *rotolarsi* (u Ripellina) i *rotolarci* (u Bersano Begey) – jego pojawienie się, możliwe do uzasadnienia występowaniem w XIX-wiecznej poezji włoskiej, jeśli nie wywołuje niezamierzonego efektu komicznego (sugeruje bowiem tarzanie się, przysłowiowe „przewracanie się w grobie”), to zmniejsza charakterystyczny dla utworu Norwida patos¹⁸. W dru-

¹⁵ Na marginesie dodać należy, że cały wers *Scudi rossastri per la luce percuotono paggi* jest nieudany, gdyż nie wynika z niego jednoznacznie, kto jest uderzającym (*agens*) a kto znosi uderzenia (*patiens*) – *paggi* (chłopcy) czy *scudi* (tarcze); por. C. Norwid, *Rapsodia funebre in memoria di Bem*, przeł. G. Origlia [w:] tegoż, *Poesie*, s. 75.

¹⁶ C. K. Norwid, *In memoria di Bem. Rapsodia di requiem*, trad. A. M. Ripellino, „Tempo presente” 1966 (1), s. 17.

¹⁷ Por. *Lo Zingarelli 2014. Vocabolario della lingua italiana* (2014), red. N. Zingarelli, Zanichelli, Bologna (Versione 3.1, per iPad).

¹⁸ Co prawda, u Carducciego *rotola*, czyli ‘toczy się’, lawina śnieżna w tyrejskim hymnie *Piemonte*, ale obraz, w którym ten czasownik występuje, poprzedza – jako nastrojowe preludium –

gim przekładzie Ripellina ten efekt zostaje złagodzony dzięki zastosowaniu formy nieprzechodniej czasownika (zamiast zwrotnej), gdy tymczasem w tekście chodzi o znacznie bardziej dramatyczne ‘runięcie’ w czelusć, co można by oddać precyzyjniej formą *precipitare* lub, mniej zręcznie, *capitombolare* (obydwa terminy implikują gwałtowność i skalę upadku). Origlia w tym miejscu proponuje odejście od filologicznej dosłowności i obiera strategię „zamiany obrazów”¹⁹, wprowadzając potoczną metaforę „nadejścia godziny” z uzupełnioną jednak elipsą: *finché verrà l’ora della tomba*²⁰. Zubaża Norwidowską metaforykę także udosłownienie obrazu konia, który *podrywa stopę jak tancerz*: aby zrozumieć to antropomorfizujące porównanie, trzeba mieć świadomość swoistego kultu konia w kulturze szlacheckiej. Wyobrażenie, jakim posługuje się Norwid, jest w niej głęboko zakorzenione, toteż zafałszowaniem przekazu wydaje się „korekta”, której dokonują zarówno Bersano Begey, jak Origlia, z uporem powtarzających, że koń Bema *alza leggero la zampa* (‘lekko unosi nogę’ – użyty rzeczownik *zampa* określa wyłącznie kończynę zwierzęcia), jak dzieje się u skłaniającego się do redukcji Origlii, lub *alza la zampa, come per passo di danza* (‘wznosi nogę jak do tanecznego kroku’), u starającej się o filologiczną dokładność Bersano Begey. Pierwszy z tłumaczy – Ripellino – znajduje najtrafniejsze rozwiązanie: *il tuo destriero stacca i passi come un danzatore* (‘twój rumak odrywa kroki jak tancerz’) – nie zmienia go także w wersji z 1966 roku. Zgodnie z epickim duchem wiersza, tłumacz decyduje się na uwznioślenie obrazu (zamiast neutralnego *cavallo* wybiera jego nacechowany ekwiwalent *destriero*, wywołujący dodatkowe skojarzenia rycersko-wojskowe), pozostawia element porównania (z dosłownie rozumianym ‘tancerzem’) i omownie przedstawia ruch wierzchowca. Na marginesie można dodać, że udaje mu się także zręcznie naśladować instrumentację głosową oryginału.

Obserwując drugą kategorię tropów, można zwrócić uwagę nie tylko na partykularność języka polskiego jako operującego nagromadzeniami spółgłosek nacechowanych znaczeniowo²¹ (w *Rapsodzie* szczególnie znaczenie mają głoski szeleszczące oraz sonorne – nosowe i *r*), ale również na eufoniczną wartość

metafory heroiczne i stanowi wizję górskiej przyrody (por. G. Carducci, *Piemonte* [w:] tegoż, *Rime e ritmi*, a c di L. Banfi, Mursia, Milano 1987, cyt. za: *Letteratura italiana Einaudi*, vol. 6, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_9/t215.pdf, s. 7–11 [data dostępu: 12.12.2016]. W innym utworze tego poety, *Sogno d’estate*, powiązany jest natomiast z pogodnymi wspomnieniami z dzieciństwa „ja” lirycznego, co niezależnie od obecnych w wierszu aluzji do *Iliady* Homera (ukazywanej jako jedna z młodzieńczych lektur) – wyklucza skojarzenia z wzniosłymi scenami pogrzebu bohatera. Por. G. Carducci, *Sogno d’estate* [w:] tegoż, *Poesie*, a c. di. W. Spaggiari, Feltrinelli, Milano 2007, s. 194–198.

¹⁹ Por. E. Tabakowska, *Przekład i obrazowanie*, „Arka” 1991, nr 34 (4), s. 55–60.

²⁰ C. Norwid, *Rapsodia funebre in memoria di Bem*, przeł. G. Origlia [w:] tegoż, *Poesie*, s. 76.

²¹ Por. A. Brajerska-Mazur, *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida*, Lublin 2002, s. 311.

użytych w wierszu słów z przewagą głosek bezdźwięcznych, niemal niemożliwą do oddania w języku włoskim. Do takich wyrazów należy, między innymi *klekot* pękających naczyń glinianych: głuchego dźwięku skorup ceramicznych nie oddaje w pełni słowo *schianto* (użyte przez Bersano Begey), oznaczające *trzask* (a więc nagły, niespodziewany dźwięk, na przykład pioruna²²). Ripellino ucieka się do amplifikacji, wprowadzając epitet *cupo* (*il cui schianto cupo nello scoppio*). Używa też określenia *scoppio* ‘wybuch’ jako ekwiwalentu *pękania*, podczas gdy opisywany przez Norwida odgłos jest odgłosem *sgretolarsi* (*rozpadania się na kawałki*) terakoty, a nie wystrzału. W wersji z 1966 roku tłumacz proponuje nowe rozwiązanie (*il cui tonfo nel rompersi*). Użyty w tym miejscu rzeczownik *tonfo* (‘głuchy odgłos upadku’) zazwyczaj odnosi się do padającego bezwładnie ciała, ale jako określenie dźwięku, jaki wydają tłuczone *orci d’argilla* (‘gliniane dzbany’), okazuje się trafny. Z punktu widzenia fonetyki jest to, rzecz jasna, innego typu dźwięk, ze względu na obecność sonornej *n* mniej „suchy” niż pozbawiony spółgłosek dźwięcznych *klekot*, jednak stanowi skuteczny środek ekspresji i budowania klimatu uczuciowego sceny, w której dominującym uczuciem ma być przejmujący smutek. W tym samym miejscu w przekładzie Origlii pojawia się precyzyjne, ale pozbawione mocy poetyckiej wyrażenie *il [...] secco suono*, ‘suchy dźwięk’, które jest omowną interpretacją Norwidowskiego *klekotu*. Technika peryfrazy (często prowadzącej do udostównienia przekazu) należy do chętnie przez Origlię stosowanych zabiegów translatorskich.

Pierwszy przekład Angela Marii Ripellina i tłumaczenie Mariny Bersano Begey całkowicie zarzucają kształt metryczny i układ rymów oryginału na rzecz (pozornej, jak się okazuje) wierności filologicznej. Przypadkowe wydaje się współbrzmienie czasowników *sfiora–riaffiora* w czwartej strofoidzie u Ripellina²³, szczęśliwie usunięte w wersji z 1966 roku, gdzie *chorał*, jak w oryginale, *d’un tratto si spegne* (‘nagle gaśnie’) i *di nuovo sciaborda come onda* (‘znów wypływa pluszcząc, wypłuska jak fala’)²⁴. Wersja Giorgia Origlii podporządkowana została natomiast kryterium zrozumiałości oraz podobieństwa rytmicznego, co jednak prowadzi do znacznego zubożenia Norwidowskiego imaginarium na skutek dokonywanych przez tłumacza redukcji. W tłumaczeniu Ripellina z 1945 niemal identyczny z wersją kanoniczną jest układ stroficzny od III do IV tetrastrychu (w przeciwieństwie do dwóch pozostałych tłumaczeń numeracja jest pominięta), natomiast część pierwsza zostaje „uporządkowana”: wyodrębnione zostają cztery pierwsze wersy, dzięki czemu pozostała część I strofoidy zyskuje objętość identyczną z drugą (6 wersów), co nadaje tekstowi optycznie regularniejszy niż w oryginale kształt. Jak się wydaje, staje to w sprzeczności z zapro-

²² Por. *Lo Zingarelli* 2014.

²³ Por. C. K. Norwid, *Rapsodia funebre in memoria di Bem*, „Iridion” Maggio 1945, fasc. 1–2, s. 9.

²⁴ C. K. Norwid, *In memoria di Bem. Rapsodia di requiem*, trad. A. M. Ripellino, „Tempo presente” 1966 (1), s. 17.

ponowaną w wersji pierwotnej koncepcją *rapsodu* (albo *rapsodii*) jako gatunku „antycznego”, w którym nieregularność jest znakiem dawności i (podobnie jak leksyka²⁵) elementem stylizacji na tekst rekonstruowany z jakiegoś oralnego pierwowzoru. W wariacie Ripellina z 1966 roku przywrócony zostaje oryginalny układ wersyfikacyjny. Natomiast dodać należy, że pierwszy przekład Ripellina wyróżnia się niezwykłym wydłużeniem wierszy²⁶: Norwidowska odmiana heksametru polskiego przemienia się w tekst, którego wersy liczą od 18 do 26 sylab (heksametr włoski, o większym stopniu regularności niż polski, zamyka się w 12–18 zgłoskach²⁷ – takie metrum przypomina nowsza wersja Ripellina oraz późniejsze tłumaczenie Giorgia Origlii), niewiele krótsze są wiersze Bersano Begey. O ile jednak w tłumaczeniu Ripellina z 1945 (a także w przekładzie Origlii) pozostają niezmiennione dystyngtywne cechy graficzne pisarstwa Norwida – interpunkcja oraz wyróżnienia fragmentów tekstu – o tyle w edycji z „Tempo presente” wyróżnienia pojawiają się tylko w strofie V i VI, natomiast zanikają w III²⁸: przypuszczalnie jest to niedopatrzenie redakcyjne, nie decyzja tłumacza, który jednak decyduje się na zastąpienie podwójnej pauzy i trzykropka w ostatnim wersie utworu odpowiednio przecinkiem i wykrzyknikiem (zamiast finalnego *Dalej – dalej –* – pojawia się *avanti, avanti*)²⁹. W wersji Mariny Bersano Begey Norwidowskie „rozstrzelenia” znikają, podobnie jak pauzy, zastępowane, tam, gdzie włoska składnia wymaga znaku przestankowego, wykrzyknikami (*Dalej – dalej –* ze strofy V oraz VI, z podwojonym znakiem ‘-’ zmienia się w wersji z 1965 roku w *Avanti! Avanti!*). Można zatem zastanawiać się, z jakiej wersji *Bema pamięci żałobnego rapsodu* korzystała tłumaczka lub czy na ostateczny kształt wiersza w druku miał wpływ głos włoskiego wydawcy, zwłaszcza że także w panoramie historycznoliterackiej Bersano Begey przytoczenia mają standardowy, a nie Norwidowski kształt interpunkcyjny³⁰.

W dwóch pierwszych przekładach uwaga tłumaczy koncentruje się na jakościach „treściowych”, na sferze obrazu poetyckiego, w najnowszym tłumaczeniu natomiast – na rytmice i melodii wiersza. W żadnym z tych wariantów odbiorca nie otrzymuje „idealnej wersji” utworu Norwida (zakładając, że „idealny”

²⁵ Por. T. Skubałanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984, s. 224–225.

²⁶ Andrzej Zieliński nie uważa tego za błąd, ale świadome działanie tłumacza, którego celem jest zgodność leksykalna przekładu z oryginałem, por. A. Zieliński, „Iridion” – *periodyk 2. Korpusu Polskiego we Włoszech (Z dziejów polskiej kultury emigracyjnej)*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” t. 29 (1993), Warszawa 1994, s. 90.

²⁷ Por. G. Milani, *Esametro* [w:] G. Milani, M. Pepe, *Dizionario di arte e letteratura*, Zanichelli-Mondolibri, Milano 2003, s. 186–187.

²⁸ C. K. Norwid, *In memoria di Bem. Rapsodia di requiem*, trad. A. M. Ripellino, „Tempo presente” 1966 (1), s. 17–18.

²⁹ Tamże, s. 18.

³⁰ Por. M. Bersano Begey, *La letteratura polacca. Nuova edizione aggiornata*, Sansoni-Accademia, Firenze–Milano 1968, s. 194–196.

przekład stanowi dzieło, które w kulturze docelowej może funkcjonować – lub funkcjonuje – nie tylko jako *cytat z cudzej tradycji*³¹, ale również jako autonomiczny tekst literacki, odczytywany jako do tej kultury przynależny). Spośród tłumaczeń wyróżnia się przekład Ripellina z „Tempo presente”, nie tylko jako wersja metryczna, ale jako interpretacja obrazów poetyckich, oszczędnie operująca zarówno chwytami amplifikacji (w strofie II zostają wprowadzone 3 dodatkowe pauzy), jak redukcji. Zachowana zostaje w niej *ukryta sieć znaczeniowa*, a ograniczeniu ulegają inne typowe dla procesu przekładu tendencje deformujące (upraszczanie, *niszczenie rytmu*)³². Zaletą tego odczytania *Rapsodu* wydaje się przede wszystkim umiejętne naśladowanie stylistyki Norwida i sposobu jego obrazowania. Brak w tej wersji charakterystycznych dla pozostałych elementów omawianej serii tłumaczeniowej fragmentów, które nie są sygnałem obcości tekstu (pożądanym, zgodnie z niektórymi koncepcjami translologicznymi, choć utrudniającym jego recepcję³³), ani jego „chropowatości”, będącej znakiem rozpoznawczym tłumacza³⁴, ale raczej niezależnymi od woli tłumacza zaburzeniami spójności przekazu, zachwianiami płynności tekstu lub niezręcznościami lingwistycznymi.

W WERONIE

C. Norwid, <i>W Weronie</i>			
Data	Tytuł	Tłumacz	Źródło publikacji
1945	<i>A Verona</i>	Angelo Maria Ripellino (1923–1978)	„Iridion” Maggio 1945, fasc. 1–2 (przedruk w: M. Ciccarini, G. Tomassucci, <i>Angelo Maria Ripellino (1923–1978)</i> , „pl.it/rassegna italiana di argomenti polacchi” 2013)
1965	<i>A Verona</i>	Marina Bersano Begey (1907–1992)	<i>Le più belle pagine della letteratura polacca</i> , red. M. Bersano Begey, Nuova Accademia, Firenze 1965
1966	<i>A Verona</i>	Angelo Maria Ripellino	„Tempo presente” 1966 (11) n. 1
1981	<i>A Verona</i>	Giorgio Origlia	C. Norwid, <i>Poesie</i> , trad. S. De Fanti, G. Origlia, CSEO, Bologna 1981
2012	<i>A Verona</i>	Paolo Statuti (ur. 1936)	<i>Un'anima e tre ali – blog di Paolo Statuti</i> , https://musashop.wordpress.com/2012/02/15/poesia-polacca-8/

³¹ Por. E. Balcerzan, *Literatura z literatury (przekład jako cytat)* [w:] tegoż, *Literatura z literatury (Strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 172.

³² Por. A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego* (1985), przeł. U. Hrehorowicz [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 253.

³³ Zob. R. Lewicki, *Konotacja obcości w przekładzie*, Lublin 1993.

³⁴ Por. U. Dąmbska-Prokop, *Ślady tłumacza* [w:] *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, red. U. Dąmbska-Prokop, Częstochowa 2000, s. 227–229.

W historii tłumaczeń poezji Norwida charakterystyczny jest przypadek liryku *W Weronie*, którego wersje – podobnie jak istniejące warianty tekstu źródłowego – występują w wariacie dwu- lub czwórdzielnym³⁵. Włoski czytelnik może więc wybierać między przekładami *W Weronie* pióra Angela Marii Ripellina (układ dwudzielny w 1945 roku i czwórdzielnym w 1966), Mariny Bersano Begey (1965 – układ jednoczłonowy), oraz wersjami późniejszymi, Giorgia Origlii (1981) oraz wywodzącego się ze „szkoły” Ripellina Paola Statutiego (2012–2015)³⁶ (w obu przypadkach układ czterowersowy). Komentując wymienione tłumaczenia nie można występującej w serii dychotomii lekceważyć³⁷ ani nie powinno się jej demonizować, lecz – idąc za wskazówkami Gideona Toury’ego³⁸ i jego szkoły – po prostu uwzględnić fakt, iż późniejsze przekłady wiersza oparte są na tekście wyjściowym, uznanym za kanoniczny przez wydawcę i komentatora twórczości Norwida. Ponadto dokonujący ich tłumacze dysponowali rozleglejszym niż prekursorzy zestawem opracowań, ułatwiających zrozumienie zawłości Norwidowskiego idiomu poetyckiego (jak sporządzone przez Józefa Ferta opracowanie *Vade-mecum* dla Biblioteki Narodowej). O sukcesie tłumaczenia nie decyduje wybrany układ graficzny, ale zaproponowany przez dokonującego transformacji językowej rodzaj interpretacji tekstu źródłowego.

Dwa najwcześniejsze tłumaczenia, Ripellina i Bersano Begey, zdają się hołdować idei dosłownego przekazania sensu wiersza, z charakterystycznym przejściem od opisu krajobrazu do dwóch kontrastujących ze sobą możliwości jego odczytania (zgodnie z romantyczną szkołą natury i zgodnie z trzeźwym osądem ludzkim), czyli źródła ironii charakterystycznej dla tego utworu. W obu przypadkach dobór leksyki wydaje się trafny, oboje tłumacze konsekwentnie unikają zbyt wyszukanego słownictwa. Sygnałem rezygnacji z wszelkich zabiegów upiększających (m.in. z archaizacji) wydaje się odejście od poszukiwania wysokiego ekwiwalentu dla wyrazu *gród* w wersie *Patrzy na gruz nieprzyjaznych grodów*: Ripellino proponuje tutaj *macerie di città nemiche* (‘gruz wrogich miast’), Bersano Begey dokonuje elipsy jednego z rzeczowników, redukując obraz jedynie do ruin *le rovine nemiche* (‘wrogie ruiny’). Podobnie rzecz ma się także z wersją Ripellina z 1966 roku, która różni się od pierwotnej jedynie wyborem czasownika otwierającego wers; zamiast neutralnego *guarda* – ‘patrzy’ – wystąpi *scruta* ‘patrzy uważnie, obserwuje’, a więc metafora potoczna (‘niebo patrzy’) zastąpiona zostanie bardziej intensywną personifikacją. W wersji Origlii

³⁵ Por. A. Brajerska-Mazur, dz. cyt., s. 112–113.

³⁶ Por. C. K. Norwid, *Poesie*, <https://musashop.wordpress.com/2012/02/15/poesia-polacca-8/> [data dostępu: 05.07.2016].

³⁷ Znaczenie źródła, na jakim oparto przekład, podkreślała, cytując ustalenia Gomulickiego, Agata Brajerska-Mazur, przy okazji analizy serii angielskich tłumaczeń liryku *W Weronie*. Por. A. Brajerska-Mazur, dz. cyt., s. 108–109.

³⁸ Por. G. Toury, *Metoda opisowych badań przekładu* (1995), przeł. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu*, s. 209.

pojawi się określenie *borghi ostili* ('nieprzyjazne małe ośrodki miejskie'), co zgodne jest z realiami włoskimi i sugeruje dawność i peryferyjność ewokowanego miejsca, natomiast w przekładzie Statutiego ta zasada zostanie złamana, gdyż użyte zostanie w tym miejscu słowo *manieri* (*sui ruderi dei manieri avversi* 'na gruzy wrogich, skonfliktowanych domostw, zamków'), należące, podobnie jak wykorzystany w pierwszej strofie termin *le magioni* ('dwory, domostwa'), do rejestru wyrazów wyszukanych i rzadkich³⁹. Poszczególne przekłady sugerują odmienny sposób przemijania elementów pejzażu: *wywrócone bramy do ogrodów* sprawiają wrażenie albo samoistnie ulegających procesowi rozpadu (*cadenti portali dei giardini* 'upadające bramy ogrodów' u Bersano Begey i *cancelli riversi* 'przewrócone furty' u Statutiego), albo zniszczonych na skutek czyjegoś działania (*porte demolite* 'zburzone bramy' w obu wersjach Ripellina i *portali abbattuti* 'powalone bramy' w tłumaczeniu Origlii).

Rozmaicie konstruowana jest cała wizja przestrzeni. O ile w wersjach Ripellina (oba przypadki), Bersano Begey i Origlii zachowana zostaje oryginalna metafora nieba jako oka patrzącego na ruiny siedzib zwaśnionych rodów, o tyle w tłumaczeniu Statutiego pierwotny obraz ulega rozszczepieniu na dwa odrębne wyobrażenia, po pierwsze, nieba – oka obserwującego domostwa Capuletich i Montecchich (*Dei Capuleti e dei Montecchi le magioni [...] l'occhio mite dell'azzurro osserva*), po drugie – tego samego nieba-spojrzenia, zatrzymującego się na gruzach (*Si posa sui ruderi*). Na skutek amplifikacji, polegającej na podwojeniu liczby czasowników wzroku i przesunięcia pierwszego z nich (*osserva* – *patrzy*) do trzeciego wersu, strofa inicjalna traci swój pierwotny eliptyczny kształt. Ten zabieg, niewpływający w istotny sposób na ostateczną wymowę wiersza, pozwala jednak Statutiemu na dokonanie tłumaczenia metrycznego (a jak się okazuje, również treściowo współgrającego z oryginałem). Rozmaite są proponowane przez tłumaczy warianty drugiego wersu utworu, jednak zastosowane rozwiązania – poza wyraźnie hiperbolizującą wersją Bersano Begey, w której *poruszone gromem* zmienia się w *diroccate dal fulmine* ('zwalone, zburzone piorunem') – są w gruncie rzeczy synonimiczne i nie modyfikują zasadniczej wymowy tekstu.

W analizowanej serii przekładów zróżnicowany jest sposób rozumienia „aktywności” i „pasywności” zachodzących w przestrzeni zjawisk naturalnych. W oryginale *łagodne oko błękitu [...] gwiazdę zrzuca ze szczytu*. Tymczasem każde z tłumaczeń przynosi inną interpretację tego wyobrażenia. W pierwszej wersji Ripellina (podobnie jak u Origlii) pojawiał się czasownik bliskoznacznym *getta* ('rzuca'), sugerujący, jak się wydaje, nieco większe niż u Norwida nasylenie energetyczne czynności. W wariacie z 1966 roku pojawia się słowo *scaglia* ('ciska, rzuca mocno i daleko'), implikujące nie tylko znaczną siłę rzutu, ale również wywołujące skojarzenia biblijne (z aktem kamienowania). W obu

³⁹ Por. Lo Zingarelli 2014.

przypadkach niebu zostaje przypisana zdolność aktywnego działania, w obu przypadkach (podobnie jak w tekście wyjściowym) dochodzi do wzmocnienia efektu metonimicznego ożywienia i personifikacji przestrzeni astronomicznej (która najpierw staje się *okiem błękitu*, a później czynnie „działa”). Tłumaczenia Bersano Begey i Statutiego przynoszą inne rozwiązanie. W wersji Włoszki niebo, zredukowane do *un sereno squarcio d'azzurro* (‘niebieskiego prześwitu pogodnego nieba’ między chmurami), *lascia cader* (‘upuszcza’, ‘pozwala upaść’) gwiazdę, czyli po prostu nie sprzeciwia się biegowi wydarzeń, przestaje aktywnie kształtować sytuację, uczestniczy w niej w minimalnym stopniu. Analogicznie rzecz ma się w tekście Statutiego, gdzie pojawia się podobne sformułowanie, *lascia piovere*, sugerujące, że gwiazda spada tak, jak deszcz (*piovere* to czasownik określający opad deszczu). W każdym z tłumaczeń coś innego dzieje się ze spadającym ciałem niebieskim. Norwidowska *Łza nad planety* (w różnych wariantach fonetycznych, jako *lacrima* lub *lagrima*) w większości przypadków traktowana jest jako pochodząca *da un pianeta* ‘z jakiejś planety’ (choć tekst wydaje się sugerować, że chodzi po prostu o pochodzenie ‘spod ziemi’, czyli – zgodnie z propozycją Bersano Begey – *dal cielo* ‘z nieba’).

Gwiazda, co prawda, we wszystkich wersjach *cade* (*spada*), ale niekoniecznie *w groby przecieka*. W tłumaczeniu Ripellina z 1945 roku *scorre per le tombe* ‘płynie przez groby’, w przekładzie z 1966 natomiast niemal dosłownie *cola sui sepolcri* (‘przecieka, spływa na groby’), jakby nie docierała do wnętrza, w myśl tekstu oryginalnego. U Paola Statutiego dochodzi do uproszczenia, w którym można jednak dopatrzeć się dyskretniej stylizacji biblijnej: *nelle tombe discende* (‘schodzi, zstępuje do grobów’). Najbliższe wymowie oryginału wydaje się tym razem filologiczne rozwiązanie Bersano Begey *nei sepolcri penetra* (‘w groby przenika’). Ostatni obraz – boleśnie logiczna i pozbawiona poetyckości interpretacja fenomenu w postaci przytoczonego głosu zbiorowości (*gli uomini* ‘ludzie’) w dwóch pierwszych przekładach, *ogni uomo* (‘każdy człowiek’) w drugiej wersji Ripellina i *la gente* (‘ludzie’) w tłumaczeniu Statutiego) – stanowi wyzwanie translatorskie, gdyż jego sugestywność zależy zarówno od formy podawczej, która jest w tym liryku nośnikiem finalnej *niespodzianki intelektualnej*⁴⁰, jak przyjętej lektury Norwidowskiego przekazu. Wersję Bersano Begey bardziej niż stwierdzenie, że ludzie ‘na nic nie czekają’ (*nulla, nulla attendono*) zaburza dwukrotne wprowadzenie w ostatniej strofie nieobecnego w oryginale bezpośredniego zwrotu do „ty” lirycznego (*pietre qui trovi* ‘kamienie tu znajdziesz’; *t'insegnan* ‘uczają cię’). Jego pojawienie się niweczy oryginalny chwyt ironicznego dystansu nadawcy wobec zjawisk i ludzkich na nie reakcji. Ripellino, który w pierwszym przekładzie dokonał tłumaczenia dosłownego (podobnie jak później Origlia i Statuti, który jednak zamiast czasownika *aspettare* użył jego

⁴⁰ Por. K. Wyka, *Wstęp* [w:] C. K. Norwid, *Wybór poezji. Garstka piasku. Ad leones/Choix de poèmes. Poignée de sable. Ad leones*, Kraków 1974, s. 8.

synonimu *attendere*), w wariancie z 1966 roku wprowadza element interpretacji: *non c'è nessuno che le attenda* ('nie ma nikogo, kto by na nie czekał').

Ciekawy wydaje się stosunek tłumaczy do kształtu metrycznego liryku Norwida. Dwa starsze przekłady, zgodnie z typową dla literatur romańskich koncepcją „filologicznego” tłumaczenia poezji, w którym eufonia, rytm i rym postrzegane są jako wartości naddane i mogą być pominięte na rzecz treści⁴¹, mają charakter przekładu prozą (przy czym podkreślić należy oszczędne szafowanie amplifikacjami w wersji Ripellina oraz napiętnować skłonność Bersano Begey do uwzniośniania i wyjaśniania treści (zamiast *ludzie mówią – gli uomini t'insegnan* 'ludzie cię uczą, wskazują'). Drugie tłumaczenie Ripellina, nieco bardziej zrytmizowane, pozbawione jest jednak charakterystycznej kadencji trzeciego wersu każdej strofy. Biorąc pod uwagę przytoczone przez Edwarda Balcerzana wyznaczenie Norwida, że sam przekładałby Byronowskiego *Childe-Harolda* najchętniej *prozą - krytyczną*⁴², czyli dokonując *re-writingu*, można przypuszczać, że takie rozwiązanie nie przeszkadzałoby poecie w odniesieniu do jego własnych utworów.

Przekłady późniejsze – Origlii i Statutiego – stanowią próbę tłumaczenia metrycznego, z zachowaniem oryginalnego układu rymów: podobnie jak u Norwida – gramatycznych. Niewielkie od tego układu odstępstwa można uznać za świadomy zabieg, mający na celu przekazanie odbiorcy śladów Norwidowskiej „szorstkości”⁴³. Nieuzasadnione wydaje się wprowadzenie rymów męskich wersji Origlii (*blu – lassù*), bowiem zamiast spodziewanej *osobliwej kadencji zdania*⁴⁴ odbiorca otrzymuje coś w rodzaju wyliczanki, udziwnionej w dodatku licznymi (liczniejszymi niż w tekście wyjściowym) przerzutniami. W takim kontekście okazuje się, że opublikowane w Internecie tłumaczenie Paola Statutiego, stanowi najbardziej adekwatną, spójną propozycję przekładu *W Weronie*. Zaproponowana wersja metryczna liryku zachowuje główne cechy stylu Norwidowskiego, nie zafałszowuje jego wymowy ogólnej i, jak się wydaje, może funkcjonować jako autonomiczny utwór literacki. Przekład Statutiego dowodzi, że artystyczne tłumaczenie poezji Norwida bywa jednak możliwe.

⁴¹ Por. G. Mounin, *La traduzione poetica* [w:] tegoż, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 1965, s. 141–150; zob. też: A. Hurtado Albir, *La notion de fidelité au sens*, Didier Érudition, Paris 1990.

⁴² C. Norwid [*O tłumaczeniach z Byrona*] [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 6: *Proza, cz. 1*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 477. Por. E. Balcerzan, *Norwid wielojęzyczny. Zagajenie dyskusji* [w:] *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 223. Przytoczony fragment wypowiedzi Norwida zostaje pominięty w reedycji artykułu w 1998 roku, zob. E. Balcerzan, *Norwid wielojęzyczny* [w:] tegoż, *Literatura z literatury*, s. 137–143.

⁴³ Por. K. Wyka, dz. cyt., s. 8.

⁴⁴ Tamże, s. 8.

*

Pobieżne nawet zerknięcie na przytoczone serie tłumaczeń pokazuje, jak skomplikowana jest sytuacja odbioru twórczości Cypriana Norwida we Włoszech. Poszczególne wersje świadczą o tym, że dialog między „nadawcą” a jego odbiorcą (reprezentowanym przez grupę tłumaczy należących do różnych, lecz bliskich sobie pokoleń) zaistniał, jednak nie można jego owocu uznać za klasyczną odmianę „serii recepcyjnej”⁴⁵. Inaczej niż w przypadku innych polskich romantyków, tłumaczonych na włoski jeszcze w XIX wieku⁴⁶, obecność Norwida na scenie literackiej Italii rozpoczynają przekłady opublikowane na łamach „Iridiona”. Ich bezpośrednim nadawcą byli Polacy z pokolenia armii Andersa, dla których poezja i mit Norwida – zgodnie z modelem odbioru obowiązującym w dwudziestoleciu międzywojennym – stanowiły nie tylko źródło wskazówek etycznych, ale również ważne narzędzie propagandowe lub, po prostu, środek komunikacji międzykulturowej. Realizatorami – sławiści, uczniowie Giovanniego Mavera i Enrica Damianiego lub przekaziele tradycji rodzinnej (jak Marina Bersano Begey). Odbiorcami – zainteresowani kulturą polską Włosi, obracający się w kręgu slawistycznym. Od początku zatem mamy do czynienia z akademicką serią recepcyjną, która wyrosła jeśli nie z pobudek ideologicznych, to z zainteresowań filologów „nietypowym polskim romantykiem”, za którego uchodzi na Półwyspie Apenińskim twórca *Vade-mecum*. O akademickim charakterze omawianych serii przekładów świadczy również to, że wyraźnie odbijają się w nich mody i strategie tłumaczeniowe XX wieku. Wyjątkiem, wpisującym się jednak w tradycję slawistyczną, są zupełnie nowa redakcja przekładu *Bema pamięci żałobnego rapsodu* oraz uaktualnione tłumaczenie *W Weronie*, jakie po 20. latach od ukazania się wersji pierwotnych opublikował Ripellino na łamach „Tempo presente”. Można uznać ją za świadectwo rozwoju warsztatu, wzrostu kompetencji filologicznych, a także polonistycznej świadomości tłumacza. Również publikowane w Internecie przekłady Paola Statutiego (zawodowego tłumacza literatury polskiej, malarza i literata), które wyprowadzają poezję Norwida poza obszar studiów nad literaturą słowiańską i mogą spowodować zetknięcie się z nią czytelnika nieprofesjonalnego, są tłumaczeniami kontynuatora akademickiego nurtu odbioru poezji Norwidowskiej, do jakiego należą przekłady Giorgia Origlii i Silvana De Fantiego z lat osiemdziesiątych XX wieku. Jak się wydaje, kolejne wersje *W Weronie* i *Bema pamięci żałobnego rapsodu* nie są wynikiem rywalizacji między twórcami kolejnych interpretacji tych wierszy, ale powstają dlatego, że dyskusja nad twórczością Norwida i możliwościami jej odczytań nadal jest otwarta i czeka na kolejne uzupełnienia.

⁴⁵ Por. M. Skwara, *Polskie serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana: monografia wraz z antologią przekładów*, Kraków 2014, s. 56 i nn.

⁴⁶ Por. O. Płaszczewska, *Włoskie przekłady dzieł Juliusza Słowackiego*, Kraków 2004, s. 9.

Olga Płaszczewska

ITALIAN TRANSLATIONS OF TWO POEMS BY CYPRIAN KAMIL NORWID

Summary

This essay is part of larger study of a series of translations into Italian of two poems by Cyprian Kamil Norwid, *Bema pamięci żałobny rapsod* [*A Mournful Rhapsody In Memory of Bem*] and *W Weronie* [*In Verona*]. A close reading and comparison of the various renditions of the Polish original is followed by some remarks on the prospects of the consolidating the presence of Norwid's poetry in Italy.