

---

## FATALITÀ I TEMPESTE ADY NEGRI W PRZEKŁADZIE MARII KONOPNICKIEJ

---

Zdarzają się w historii literatury przypadki istnień niemal bliźniaczych: twórców podobnie żyjących, piszących i odbieranych. Ada Negri (1870–1945) i Maria Konopnicka (1842–1910) to właśnie taki przypadek. Różnią je w oczywisty sposób doświadczenie biograficzne i tradycja literacka, z której wyrosły, ale poza tym wszystko zdaje się je łączyć: zainteresowania twórcze, wrażliwość społeczna, zaangażowanie w ruch emancypacyjny, wreszcie – kolejne recepcji. Obie niezwykle cenione przez współczesnych sobie czytelników, od pewnego czasu uchodzą za pisarki staroświeckie, nudne, łzawe, stroniące od eksperymentów i nowatorstwa, nieznoszące dydaktyczne (Arslan 1998: 211). Uwagi krytyków poświęcone Negri mogłyby równie dobrze dotyczyć Konopnickiej (i na odwrót). *Ignota, ammuffita e arcaica per i lettori di oggi, che di lei non conoscono che il nome, e forse una di quelle poesie per bambini*<sup>1</sup> – to głos Antonii Arslan o włoskiej poetce (Arslan 1998: 209), który doskonale współbrzmi z powszechnym odbiorem autorki *Roty*. W ostatnich latach znów obserwujemy podobny zwrot w recepcji twórczości obu pisarek – ich utwory analizowane są w nowych kontekstach biograficznych (Tomasik 2008, Magnone 2009), historycznoliterackich i metodologicznych (m.in. Folli 2000, Magnone 2008).

Wobec tylu analogii wydaje się wręcz naturalne, że Konopnicka i Negri, choć epizodycznie, zetknęły się z sobą w życiu realnym – korespondowały w związku ze sprzeciwiającą się polityce władz pruskich po słynnym

---

<sup>1</sup> „Obca, popadła w zapomnienie i archaiczna dla dzisiejszych czytelników, którzy karzą jedynie nazwisko i może jakiś z jej wierszy dla dzieci”. Wszystkie cytaty z włoskich opracowań krytycznych i tekstów źródłowych w tłumaczeniu autorki.

incydencie w szkole we Wrześni akcją protestacyjną, którą Konopnicka, przebywająca wówczas na Półwyspie Apenińskim, zorganizowała w 1902 roku we Włoszech (włoska poetka jako pierwsza miała podpisać wystosowany przez polskie kobiety apel; Konopnicka 1975: 202–207). Przy tej okazji, w liście do Negri, polska autorka napomyka, że „z największą żarliwością” przetłumaczyła jej pierwsze dwa zbiory poetyckie *Fatalità* (1892) i *Tempeste* (1894). Wydany w 1901 roku w warszawskiej oficynie Natansonsona tom przekładów *Niedola. Burze* (Negri 1901) związał obie pisarki w historii literatury na zawsze.

Konopnickiej nie trzeba polskim odbiorcom przedstawiać. Na temat Negri warto przytoczyć kilka podstawowych faktów. Urodziła się w Lodi, w Lombardii. Przyszłą poetkę, osieroconą przez ojca, wychowywała matka – robotnica w przedzalni. Dzięki jej poświęceniu i własnemu samozaparcu Adzie udało się skończyć szkołę i uzyskać dyplom nauczycielski. Na scenę literacką wkroczyła jako poetka z ludu; biografia, uwiarygodniająca zawarty w debiutanckim tomie *Fatalità* sugestywny liryczny opis życia warstw najuboższych, była zapewne jednym ze źródeł spektakularnego sukcesu autorki. Po poetyckim debiucie Negri osiadła w Mediolanie, gdzie związała się z rodzącym się ruchem socjalistycznym i emancypacyjnym. Wydany w 1895 roku kolejny tom wierszy, *Tempeste*, kontynuuje wyznaczony przez *Fatalità* kierunek, jednak obok wciąż obecnych oskarżycielskich obrazów nędzy więcej miejsca zajmują bardziej osobiste wyznania. W roku 1896 Negri wyszła za mąż za przemysłowca Giovanniego Garlandę, który miał się w niej zakochać dzięki lekturze jej wierszy (Jabłonowski 1899: 207). Małżeństwo nie był udane i zakończyło się separacją w 1913 roku, jednak nabyte dzięki niemu doświadczenia – przede wszystkim macierzyństwo – określiły tematykę kolejnych zbiorów poetki: *Dal profondo* (1910), *Esilio* (1914), *Il libro di Mara* (1919). Co ciekawe, liryki Negri, analizujące więź kobiety z dzieckiem, stały się w okresie faszystowskim ważną inspiracją dla mistyki macierzyństwa konstruowanej przez propagandę (Ghidetti, Luti 1997: 536). Włochy Mussoliniego złożyły zresztą poetce największy z możliwych dowodów uznania – w 1940 roku jako pierwsza kobieta została wybrana na członkinię Accademia d’Italia. W późnej twórczości lirycznej Negri z tomów *I canti dell’isola* (1925), *Vespertina* (1930), *Il dono* (1935) wysubtelnieniu języka poetyckiego towarzyszą tony medytacyjne i religijne. Autorka pozostawiła też po sobie dzieła prozatorskie, z których najbardziej znanym jest *Stella mattutina* (1921), autobiograficzna opowieść o czasach dzieciństwa.

Podobieństwo literackich doświadczeń oraz społecznej wrażliwości Negri i Konopnickiej zwróciło uwagę krytyki już w 1906 roku. Na łamach wydawanego w Petersburgu miesięcznika „Swoboda i Christian’stwo” ukazał się wtedy artykuł *Dwie poetessy narodnego gorja: Ada Negri i Marija Konopnicka* (Sebastiani 1993: 168–172). Jego autor (ukrywający się pod inicjałami L-N) widzi w Negri i Konopnickiej przedstawicielki nowego typu poezji społecznie zaangażowanej, wyrazicielki demokratycznego ducha i wierne obrończynie najuboższych. Znał zapewne lub choćby słyszał o wydaniem przez Konopnicką zbiorze przekładów.

*Niedola. Burze* nie były pierwszym wyborem twórczości Negri opublikowanym na ziemiach polskich. Polskojęzyczna krytyka zareagowała na debiut włoskiej poetki stosunkowo szybko (Gurgul 2006: 61–62). W 1894 roku Leon Wieniawski ogłosił na łamach warszawskiej „Prawdy” recenzję z włoskiego wydania *Fatalità*. W roku 1896 pismo „Biesiada Literacka” poświęciło Negri monograficzny artykuł, przedstawiając jej biografię oraz trzy wiersze w przekładzie Marii Mikulszyc. W ciągu kolejnych lat nazwisko poetki powracało regularnie w omówieniach najnowszej literatury włoskiej, recenzjach *Tempeste* oraz tłumaczeń Gabrieli Jundziłło (pseudonim Gabor) wydanych w formie książkowej (zob. Negri 1899). To jednak Konopnicka, której przekłady ukazały się zaledwie dwa lata po krytykowanym przekładach Jundziłło, zapewniła Negri rozpoznawalność w polskiej kulturze literackiej i zdecydowała o dalszym odbiorze jej twórczości – recepcja utworów tej włoskiej autorki w zasadzie nie wykroczyła poza zaproponowany przez Konopnicką korpus. Przekłady *Fatalità* i *Tempeste* zyskały wśród ówczesnych odbiorców znaczny rezonans i status, którego gwarantem był autorytet i pozycja literacka tłumaczki, niebywale popularnej, trafiającej do zróżnicowanych społecznie, szerokich kręgów czytelników i uchodzącej za wyrazicielkę polskiego ducha czy wręcz za „wieszczka pokolenia” (jak nazwie ją młody Żeromski – por. Baculewski 1966: 21, Brodzka 1975: 37–38). Dzięki powszechnemu oddźwiękowi, z jakim spotykała się oryginalna twórczość Konopnickiej, wiersze Negri w jej tłumaczeniu były na początku XX wieku znane i czytane, na co znaleźć można wiele dowodów. Cały zbiór (z nieznacznymi zmianami) został wznowiony w konkurencyjnej oficynie Gebethnera i Wolffa już w 1904 roku, trzy lata po warszawskiej edycji Natansona (Negri 1904). Poszczególne utwory przedrukowywane były sporadycznie w rozmaitych czasopismach społecznych i branżowych nawet do lat osiemdziesiątych XX wieku (zob. Miszalska 2007: 270–277). Trafiły „na sztandary” ruchu socjalistyczne-

go. Emil Haecker, działacz PPSD i redaktor naczelny pisma „Naprzód”, głównego organu przedwojennych socjalistów, we wspomnieniu o Konopnickiej po śmierci poetki w 1910 roku dziękował jej właśnie za przekłady utworów Ady Negri (Stępień 1985: 173–174). Jednocześnie przekłady te zapisały się w historii kultury popularnej pierwszej połowy XX wieku. Nazwisko włoskiej poetki przyjęła za swój pseudonim sceniczny Barbara Apolonia Chałupiec, która jako Pola Negri, gwiazda epoki kina niemego, święciła triumfy w Europie i Hollywood. Jak zapewniała aktorka w swych wspomnieniach, utwory Negri przetłumaczone przez Konopnicką miały ogromny wpływ na jej życie – m.in. pomogły jej w decyzji o wyborze kariery scenicznej (Negri 1976: 63 i 65).

Nikt nie przeprowadził dotąd analizy przekładów zawartych w tomie *Niedola. Burze*, mimo że zbiór wzmiankowany jest we wszystkich ważniejszych opracowaniach krytycznych poświęconych poetce jako wybitna część jej dorobku translatorskiego. Badacze chętnie przywołują świadectwa epistolograficzne dotyczące pracy nad zbiorem, a Grażyna Borkowska sugeruje nawet, że utwory Negri zmieniły spojrzenie Konopnickiej na los kobiet (Borkowska 1996: 155). Nad brakiem poważniejszego zainteresowania przekładami *Fatalità* i *Tempeste* ubolewał Bronisław Biliński, który sam przymierzał się do podjęcia tematu (Biliński 1972: 59). O ile jednak wiadomo, zamiaru tego nie zrealizował (por. bibliografia w: Biliński 1992: 477–499). Niniejsze studium, w całości koncentrujące się na tłumaczeniach Konopnickiej i podsumowujące dotychczasową wiedzę na ich temat, z pewnością nie wyczerpuje wszystkich tropów analitycznych i niejako w założeniu jest punktem wyjścia dla dalszych badań. W większym stopniu skupia się na historycznych okolicznościach powstania zbioru *Niedola. Burze* i komparatystycznych problemach z nim związanych niż na czysto przekładoznawczych aspektach. Jest bowiem próbą odpowiedzi na podstawowe pytania: skąd wzięła się poezja Ady Negri w *œuvre* przekładowym autorki, na czym polegało zauroczenie Konopnickiej twórczością poetki z reguły lekceważonej w swej ojczyźnie przez współczesnych jej ludzi pióra (Folli 2000: 111 i nn.), jak można określić główne strategie translatorskie przyjęte przez tłumaczkę.

W liście do Elizy Orzeszkowej, datowanym na 29 XI 1879 roku, szukająca zarobku Konopnicka prosiła przyjaciółkę o teksty do tłumaczenia:

(...) dostarcz mi pracy takiej, a wdzięczną Ci będę bardzo. Tłumaczyć mogę z francuskiego i niemieckiego języka. Rosyjski znam też nieźle. Wszak wiesz,

droga, że w każdym dniu trafiają się „stracone godziny”. Otóż ze względu na obowiązki moje zużytkować je pragnę (Orzeszkowa 1937: 382).

Język włoski, nieobecny w powyższym wyliczeniu, poetka opanowała zapewne w związku z podróżami do Italii (pierwszą odbyła w 1882 roku i aż do śmierci wracała tam wielokrotnie) oraz własnymi studiami nad kulturą włoską (Płaszczewska 2010: 460). Na przełomie wieków czuła się ze znajomością włoskiego na tyle pewnie, by podjąć się tłumaczenia literatury – obok poezji Negri, utworów Edmonda de Amicisa (*Serce*) i Gabriele D’Annunzia (*Córka Joria*)<sup>2</sup>. Czy przekład literacki również traktowała jako rodzaj wypełniacza „straconych godzin” i źródło dochodu? Aspekt materialny pracy translatorskiej z pewnością miał dla Konopnickiej niebagatelne znaczenie<sup>3</sup>. Natomiast opinia wyrażona w recenzji przekładów liryki Jaroslava Vrchlický’ego, opublikowanej na łamach „Świt” w 1885 roku, przekonuje, że przynajmniej w tłumaczeniu poezji dostrzegła ambitne artystyczne wyzwanie („[...] doskonale przekłady poezyj w ogóle do rzadkości się liczą w każdej literaturze” – cyt. za Balcerzan, Rajewska 2007: 105) i pole do popisu dla lirycznego talentu i intuicji, które pomagają tłumaczowi-poezie w zrozumieniu i oddaniu intencji autorskich. Swoistym głosem nobilitującym trud tłumaczeniowy Konopnickiej są same jej przekłady, znakomite literacko, brawurowe na poziomie metaforyki, wirtuozerskie pod względem formy wersyfikacyjnej i brzmieniowej.

O okolicznościach powstania i publikacji przekładów *Fatalità i Tempeste* wiemy stosunkowo dużo dzięki korespondencji poetki. W liście z Zurychu do stryja, Ignacego Wasiłowskiego, z lipca 1899 roku Konopnicka napomyka, że właśnie kończy tłumaczyć pierwszy z zamówionych tomów (Konopnicka 2005: 641). Pracę nad drugim zbiorem liryków Negri zakończyła na początku roku 1900, o czym dowiadujemy się m.in. z listu do Orzeszkowej, datowanego na 11 lutego i wysłanego z Monachium (Konopnicka 1972: 75), oraz z korespondencji ze Stanisławem Krzemińskim, kontaktującym się z Konopnicką w imieniu wydawnictwa Natansona (gotowy tekst trafił do redakcji w lutym 1900; Konopnicka 1971: 46). Wymia-

<sup>2</sup> Nad przekładem dramatu D’Annunzia Konopnicka miała pracować, nie dysponując słownikiem języka włoskiego (Płaszczewska 2010: 577).

<sup>3</sup> Przywołać tu można niepublikowany list Konopnickiej do córki Zofii z Monachium, z 25 XI (bez daty rocznej; rękopis przechowywany w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 1425), w którym pisarka, mimo bieżących problemów finansowych, prosi rodzinę o pożyczkę, aby móc zrezygnować z zaliczki i dzięki temu uzyskać u wydawcy wyższe honorarium za gotowy przekład utworów Negri.

na listów z Krzemińskim rzuca światło na przebieg prac wydawniczych związanych z publikacją przekładów. Zawierają one szczegółowe informacje dotyczące wynagrodzenia tłumaczki, nakładu, korekty autorskiej, problemów z cenzurą (Konopnicka 1971: 46–48). Książka *Niedola. Burze* ukazała się ostatecznie w roku 1901, choć wydawca ze względów „marketingowych” (jak byśmy dziś powiedzieli) planował publikację przed Bożym Narodzeniem roku poprzedniego. Tom zawierał 41 wierszy z tomu *Fatalità* i 52 z tomu *Tempeste* (wydania oryginalne liczyły po 61 utworów).

Dysproporcje objętości między oryginalną edycją poezji Negri a tomem przekładów Konopnickiej to rezultat ingerencji carskiej cenzury, która zabroniła druku części utworów ze względu na ich socjalistyczną wymowę (Brodzka 1975: 121)<sup>4</sup>. Odrzucone teksty tłumaczka opublikowała w Galicji, gdzie cenzura była znacznie łagodniejsza. Trafiły one na łamy krakowskiej „Krytyki”, redagowanej przez powiązanego z ruchem socjalistycznym krytyka i historyka literatury Wilhelma Feldmana (1868–1919) (Konopnicka 1973: 164 i 187), i lwowskiego „Tygodnia”, dodatku „Kurier Lwowski” kierowanego przez Bolesława Wysłoucha (1855–1937), legendę polskiego ruchu ludowego (Konopnicka 1973: 205 i 216).

Ów socjalizujący przekaz, niewątpliwie obecny w *Fatalità* i *Tempeste*, miał w opinii krytyków decydować o szczególnym uznaniu, jakim Konopnicka darzyła Negri, i był powszechnie interpretowany jako impuls, który zachęcił ją do podjęcia pracy translatorskiej. Przypuszczenie takie znajdujemy już w przedwojennej monografii poetki pióra Julii Dickstein-Wieleżyńskiej: „Zagranicą ze współczesnych [Konopnicka] odczuła i oddała doskonale Adę Negri, za ideowe pewnie boje” (Dickstein-Wieleżyńska 1927: 231). Powtarzają je m.in. Bronisław Biliński (Biliński 1972: 59) oraz Alina Brodzka, która, cytując niedatowany list poetki do córki Zofii, zwraca jednak uwagę, że w wierszach Negri Konopnicka dostrzegала nie tyle ładunek ideologiczny, ile bardzo prawdziwy opis sytuacji ludu (Brodzka 1975: 121). Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że społeczna wrażliwość włoskiej autorki była jej bliska. Píše o tym wprost choćby w przywołanym na wstępie liście do twórczyni *Fatalità* i *Tempeste*, w którym prosi ją („która walczy z takim natchnieniem o wszystko, co sprawiedliwe i ludzkie”) o poparcie

---

<sup>4</sup> Ingerencja cenzora polegała też na usunięciu „wywrotowych” fragmentów z utworów opublikowanych ostatecznie w zbiorze. Na przykład w przekładzie wiersza *Non mi turbar... (Nie przeszkadzaj!)* brakuje ostatniej strofy, zawierającej alegoryczną wizję wzlatającej w niebo wolności: *E sul ruggito leonino e rude / De la terra in fermento / Libertà le sue bianche ali dischiude / Fiera squillando al vento.*

apelu w sprawie wrzesińskiej (Konopnicka 1975: 90). Tymczasem ważniejsza analiza uwag o twórczości Negri rozsianych w korespondencji Konopnickiej, a także samej materii lirycznej przekładów, każe spojrzeć na łączące pisarki powinowactwo dusz także z innej perspektywy.

We wzmiankowanym liście do Orzeszkowej z 11 II 1900 Konopnicka krótko recenzuje tom poetycki (zapewne *Tempeste*), który skończyła tłumaczyć:

Są rzeczy prawdziwie piękne w tym zbiorze. Duch tworzy prawie że samą intuicyjną siłą, operując bardzo niewielką ilością abstrakcji, a we wszelkie zaślony życia uderzając uczuciowym gwałtem (Konopnicka 1972: 75).

Zatem z punktu widzenia autorki *Imaginy* kategorie kluczowe dla poezji Negri to „duch”, „intuicyjna siła”, „uczuciowy gwałt”, emocjonalność i bezpośredniość przekazu. Znamienne, że Orzeszkowa w liście do Tadeusza Garbowskiego w podobny sposób ujmuje swe wrażenia po lekturze nieopublikowanych przekładów przyjaciółki. Nazywa włoską poetkę „talentem śmiałym i silnym”, jej utwory określa zaś jako „pieśni prześlizczone, bijące w samo serce” (Orzeszkowa 1956: 177). Odczytywanie liryki Negri przez pryzmat przeczcucia i porywu emocji było poniekąd typowe dla epoki. W dwuczęściowym szkicu poświęconym jej poezji ogłoszonym w lwowskim „Tygodniu” w 1899 roku Władysław Jabłonowski podkreśla:

Największą wszakże zaletą [twórczości Negri – przyp. aut.] jest: szczerłość i bezpośredniość wzruszeń. Wszelkie oburzenia jej duszy gwałtownej są natychmiastową, najprostszą reakcją na podrażnienia z zewnątrz odebrane. Ada Negri patrzy na świat nie przez pryzmat wyrozumowanego programu, nie dlatego, że należy do tych lub innych – ona z serca własnego, kochającego i silnie odczuwającego krzywdy ludzkie, czerpie wszelkie pociski, wszelkie bodźce do wybuchów oburzenia i namiętnych protestów (Jabłonowski 1899: 215).

Uczuciowość i intuicyjność postrzegano zresztą jako inherentne cechy artystycznego działania kobiet. W kręgu Konopnickiej zwolenniczką takiego poglądu była jej przyjaciółka i towarzyszka Maria Dulębianka. W szkicu *O twórczości kobiet* pisze ona:

Jeżeli umysł kombinacyjny jest raczej cechą umysłu męskiego, to intuicja, jako dalszy ciąg uczucia w przeciwstawieniu do czystego rozumowania, jest może ze swej istoty bliższą umysłowości kobiecej. (...) Twórczość jej [kobiety – przyp. aut.] i dziś wydaje najpiękniejsze owoce właśnie w tej dziedzinie, w której pierwiastek intuicyjno-uczuciowy panuje wszechpotężnie.

Sama Konopnicka patrzy na uczuciowość i intuicyjność w wierszach Negri dalece przenikliwiej. W jej odczuciu cechy te są zewnętrznym przejawem kreacji ducha, nieokiełznanej siły twórczej. Wypowiedź taka, choć lakoniczna, świadczy o dogłębnym zrozumieniu mechanizmów lirycznych wpisanych w utwory włoskiej poetki. Negri bowiem w odniesieniu do swego pisarstwa używa podobnych pojęć. W liście do Edmonda de Amicisa opublikowanym na łamach pisma „Nuova Antologia” w 1905 roku wyjaśnia:

Come compongo? (...) L'idea di una poesia (fin dai primi tempi della mia... vita lirica) si affaccia quasi sempre alla mia mente d'improvviso, netta, viva, direi quasi imperiosa; tanto imperiosa che non mi lascia pensare ad altro e subito debbo gettarla sulla carta. Lo strano è che l'idea si presenta, il più delle volte, vestita della sua forma definitiva, che mi viene dettata da un violento spirito interiore. Questa è la schietta verità. Il lavoro di lima una volta si può dire che non lo conoscessi affatto; ora sono più severa coi miei versi, ma in ogni modo, data la determinatezza singolare della mia visione poetica, il lavoro di lima non è mai molto grave (cyt. za Folli 2000: 116)<sup>5</sup>.

Tak więc poezja Negri rodzi się w wyniku nagłej wewnętrznej iluminacji, tak intensywnej, że każe się słowu dosłownie „wylać” na papier w ostatecznej już formie; bierze się z podszeptu nieopanowanej wewnętrznej siły. Autorka przyznaje, że moment tworzenia jest chwilą niezrozumiałego, fizycznie odczuwanego uniesienia (Folli 2000: 119). Jego owocem jest język ściśle powiązany z cielesnym kodem, wypływający z kobiecego doświadczenia poetki. Znowu pisząc do Edmonda de Amicisa, Negri tłumaczy:

io fui uguale a una di quelle giovani attrici nate in un baraccone di saltimbanchi, cresciute sulle tavole dei palcoscenici di quart'ordine, ignare di uno studio regolare, fine, classico di dizione e di gesto: ma che un bel giorno, dovendo rappresentare un carattere, (...) trovano, come per incanto il gesto e l'accento che convince, la sfumatura che innamora, la passione che travolge, l'espressione della verità, insomma, della verità fatta di nulla e di tutto, e in nome di tale

---

<sup>5</sup> „Jak tworzę? (...) Idea wiersza (od pierwszych chwil mojego... żywota lirycznego) niemal zawsze pojawia się w mej głowie niespodziewanie, wyraźna, żywa, rzekłabym, że wręcz nagła: nagła do tego stopnia, że nie pozwala mi myśleć o niczym innym i natychmiast przelać ją muszę na papier. Najbardziej zadziwiające jest, że idea ta najczęściej objawia się przybrana w swój kształt ostateczny, podyktowany gwałtownym prądem wewnętrznego ducha. To szczerza prawda. Można powiedzieć, że trud cyzelowania formy nigdyś był mi obcy zupełnie; dziś patrzę na me wiersze surowszym okiem, lecz wciąż, z uwagi na wyjątkową wyrazistość mej poetyckiej wizji, owo cyzelowanie nigdy nie sięga głęboko.



verità si affermano artiste, e riescono a formarsi uno stile, seguendo il ritmo della propria natura (cyt. za Folli 1988: 178)<sup>6</sup>.

Do literatury autorka *Fatalità* dociera zatem nie poprzez intelekt i uznawane za jego domenę kulturę i tradycję, co zresztą z sarkazmem odnotowują jej krytycy (Folli 2000: 131), lecz dzięki porywowi duszy. W tym kontekście łatwiej zrozumieć, dlaczego jej liryczny debiut – *Fatalità* właśnie – tak silnie jest owładnięty obsesją talentu literackiego jako fatum. Dar tworzenia jest dla pisarki wywodzącej się z nizin społecznych błogosławieństwem i przekleństwem zarazem. Negri czuje wyjątkowość swego powołania, zmagając się jednocześnie z kompleksem płci, niedostatecznego wykształcenia i niedoceny ze strony literackich autorytetów, które zarzucały jej tradycjonalizm czy wręcz epigoństwo, naiwność inspiracji i improwizowaną formę poetycką (Folli 2000: 111). Z kolei dla Konopnickiej to, co dla Negri jest źródłem udręki: intuicyjne kreowanie języka poezji, jego nieokiełznany charakter, nad którym brak rozumowej kontroli, stanowi największą siłę jej twórczości.

Wydaje się prawdopodobne, że w liryce Negri Konopnicka, której również wielokrotnie zarzucano zbytnią łatwość rymowania, śpiewną kłiwłość, rozpoznała własne dylematy i poszukiwania, a nade wszystko działanie niepokornego żywiołu poezji. Według Leny Magnone, która odczytuje twórczość poetki w świetle nowoczesnych teorii literaturoznawczych, m.in. koncepcji Semiotycznego i Symbolicznego Julii Kristevej, zakładającej dwupoziomowość mowy poetyckiej, Konopnicka w swej liryce poszukuje pierwotnego, przedślowego i cielesnego idiomu „matczyngo” (Semiotycznego), realizującego się w poezji na płaszczyźnie rytmu, a utajonego na nieświadomym poziomie w „ojcowskim”, werbalnym wymiarze języka (Magnone 2008: 8 i nn.)<sup>7</sup>. W próbach dotarcia do brzmień owej

---

<sup>6</sup> Podobna byłam owym młodym aktorkom, które przyszły na świat w budzie wędrownej trupy, które wychowywały się na deskach najpodrzedniejszych scen, pojęcia nie mając o regularnym wykształceniu i subtelnościach klasycznej nauki dykcji i gry aktorskiej: jednakowoż one pewnego dnia, musząc się wcielić w rolę, niczym za sprawą magii, (...) odnajdują przekonujące gesty i akcent, tembr głosu, który uwodzi, pasję, która rozpala, słowem: obraz prawdy, prawdy wywiedzionej z całego świata i z nicości zarazem. I oto w imię tejże prawdy mienić się zaczynają artystkami i, wsłuchując się w rytm własnej natury, tworzą własny styl.

<sup>7</sup> Kristeva przedstawiła koncepcję opozycji Semiotycznego i Symbolicznego w pracy *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé* (Paris 1974). Semiotyczne to archaiczny, przeddyskursywny i przedwerbalny wymiar języka, z którym dziecko ma kontakt na najwcześniejszym etapie rozwoju, zanim

pierwotnej mowy miałyby swe źródło „firmowe” cechy liryki autorki *Linii i dźwięków*, których nie da się do końca sprowadzić do ludowej stylizacji, a więc „opętanie diabłem śpiewności” (Dłuska 1963: 10) czy sylabotoniizm, któremu poetka „nie jest się w stanie oprzeć” (Dłuska 1950: 454). Poszukiwania kobiecego języka polegają zatem u Konopnickiej na poddaniu się „boskiej swawoli” rytmu (Magnone 2008: 21 i nn.), czyli zapewne tej samej nieujarzmionej, niewytłumaczalnej mocy, która każe Adzie Negri tworzyć literaturę. Konopnicką i Negri łączyłyby więc nie tyle (nie tylko) socjalizujące poglądy i wrażliwość na ludzką krzywdę, ile doświadczenie języka pieśni wypływającego spoza rozumu i świadomości, podyktowanego wewnętrznym, cielesnym rytmem.

Również niezależnie od powyższej interpretacji rytm jest pojęciem absolutnie kluczowym dla scharakteryzowania translatorskiej strategii Konopnickiej. Na poziomie ukształtowania metrycznego i brzmieniowego przekładów najwyraźniej odciska się bowiem jej stosunek do oryginału. Chodzi przede wszystkim o znaczącą naturalizację, „udomowienie” utworów Negri, na które, jako na zaletę tłumaczeń, zwracają uwagę już współcześni odbiorcy Konopnickiej. Korespondujący z poetką w imieniu warszawskiego wydawnictwa Natansona Stanisław Krzemiński docenia zakorzenienie przekładu w rodzimej tradycji literackiej: „Jest to już sama z siebie liryka znakomita; dzięki Pani staje się naszą, tak w nasz język wtopioną, że za samorodną w duchu polskim i z ducha polskiego zrodzoną uważać ją potrzeba” (Konopnicka 1971: 48). Przesunięcia w stosunku do wyjściowej materii lirycznej, upodobniające ją do osobistej poetyki Konopnickiej, przeczuwa z kolei Eliza Orzeszkowa: „Mam (...) podejrzenie silne, że Maria zrobiła ją [poezję Negri – przyp. aut.] piękniejszą, niż jest w naturze, ale ona zaklina się, że nie, że oryginałowi nie sprostała” (Orzeszkowa 1956: 177).

„Spolszczenie” oryginału i wpasowanie go w autorską poetykę było stałą strategią Konopnickiej jako tłumaczki, wynikającą także z praktyki translatorskiej epoki – dostrzega ją również Olga Płaszczewska, która przeanalizowała inny utwór zaczerpnięty przez tłumaczkę z tradycji literatury włoskiej: *Córkę Joria d’Annunzia* (Płaszczewska 2010: 572–584). Badacz-

---

dojdzie do jego odłączenia od matki, dochodzący w tekście do głosu w dyspozycjach fonematycznych (akumulacja i repetycja fonemów, rym) i melodycznych (intonacja, rytm). Z kolei Symboliczne to „strukturalistyczny *langage*, nastawiony na komunikację, odłączony od wszelkiej przyjemności, ukonstytuowany w opozycji do niej jako miejsce ojcowskie, «nad ja»” (Magnone 2008: 7–8).

ka ta podkreśla w przekładzie Konopnickiej wirtuozerię formalną polegającą na mistrzowskim operowaniu zróżnicowanym metrum poetyckim.

Podobne obserwacje nasuwają się w przypadku *Niedoli. Burz*. Niemal we wszystkich przetłumaczonych lirykach Konopnicka proponuje nowe, bliższe własnemu wyczuciu muzycznemu i estetycznemu rozwiązanie wersyfikacyjne. Negri nadaje swoim utworom silnie zrytmizowaną i tradycyjną postać wiersza sylabicznego, rymowanego, zestawionego z regularnych strof (najczęściej czterowierszowych), stanowiących całość treściową i językową, złożonych z reguły z jedenastozgłoskowców bądź z przeplecionych z sobą jedenasto- i siedmiozgłoskowców. Tłumaczka powtarza w przekładzie układ rymów, rozmiar strof i ich zamknięty charakter, modyfikuje jednak długość sylabiczną wersów. Niemal zawsze zachowuje jedenastozgłoskowiec (rzadko wymienia go na trzynasto- lub dziesięciozgłoskowiec, na przykład – odpowiednio – w tłumaczeniach utworów *Senza nome* i *Sgombero forzato*), natomiast siedmiozgłoskowce Negri prawie bez wyjątków zastępuje rozmiarem ośmio- lub, rzadziej, pięciosylabowym (np. w przekładzie tytułowego wiersza *Fatalità*). Łączenie jedenastozgłoskowców (zwłaszcza daktylicznych, w formacie 5+6, które najczęściej widać w przekładach *Fatalità* i *Tempeste*) w rozmaite kombinacje z miarami pięcio- i ośmiozgłoskowymi (również złożonymi z daktyli), należy do stałego zwyczaju poetki w jej oryginalnej twórczości (Dłuska 1950: 412).

Wśród tłumaczeń utworów Negri znaczące są przykłady, w których Konopnicka tworzy od podstaw nową jakość wersyfikacyjną. Jako podstawę konstrukcji rytmicznej wiersza wybiera wtedy z reguły ośmiozgłoskowiec trocheiczny, którego ze szczególnym upodobaniem używa we własnej liryce i który w poezji XIX wieku był szeroko stosowany do stylizacji ludowej (Magnone 2008: 11). Jednym z liryków, które otrzymały w przekładzie zupełnie nowy metryczny kościec, jest *Non mi turbar...*, utrzymane w poetyce wizji wyobrażenie świata bez wojen, głodu i nierówności społecznych. Czterowersowe strofy z następujących po sobie jedenasto- i siedmiozgłoskowców Konopnicka tłumaczy jednolitym ośmiozgłoskowcem:

Ma tutto il mondo è patria e tutti un santo  
Entusiasmo aviva,  
E di pace solenne e mite un canto  
Vola di riva in riva.

Cały świat – jedna ojczyzna...  
Wszystkie ludy – czeladź boża;  
Uroczysty hymn pokoju  
Bzrmi od morza aż do morza.

(*Non mi turbar...*)

(*Nie przeszkadzaj!*)

Drugi wybrany utwór, *Notte*, należy do grupy melancholijnych opisów przyrody (*Nevicata*, *Nebbie*, *Notte*), wyodrębnionych na tle zbioru ze względu na charakterystyczną postać wersyfikacyjną (czterowierszowa strofa w układzie sylab 7/7/7/2):

Sul giardino fantastico  
Profumato di rosa  
La carezza dell'ombra  
Posa.

Na ogrody fantastyczne,  
Pełne róży tchnień,  
Kładzie miękką swą pieszczotę,  
Letniej nocy cień.

(*Notte*)

(*Noc*)

Tu tłumaczka posługuje się typową dla siebie strofą złożoną z wersów ośmio- i pięciosylabowych.

Oba przedstawione schematy spotykamy w liryce Konopnickiej bardzo często, zwłaszcza w utworach poświęconych wsi i poezji dla dzieci, świadomie nawiązujących do estetyki pieśni ludowej: ośmiozłogłoscem pisane są tak znane utwory jak *Na jagody* czy *O Janku wędrowniczk*, z kolei format stroficzny 8/5/8/5 powraca nieustannie m.in. w cyklach *Na fujarce* czy *Z chaty*. Te same rozmiary wierszowe, choć zestawione w kunsztowną strofę wraz z rozbitym na dwa wersy jedenastozłogłoscem (8/8/8/5/7+4/8), pojawiają się w miejsce oryginalnej kombinacji siedmio- i jedenastozłogłosców w przekładzie wiersza *Cascata*. Tutaj pieśniowy charakter podkreślony został dodatkowo refrenem, powtarzającym się w zamknięciu każdej zwrotki („– A nikt ciebie // Nie wstrzyma, w wiecznym twym pędzie!”).

Wpisując utwory Negri w tak silnie nacechowane w polskiej tradycji i osobistej praktyce poetyckiej postaci metryczne, tłumaczka zmienia ich wymowę. Na przykład *Non mi turbar...* dzięki pulsującym trochejom ośmiozłogłoscem zaangażowanego hymnu, postulatu dla świata (co zresztą Konopnicka akcentuje w tytule, zmieniając wielokropek w znak wykrzyknienia w *Nie przeskadzaj!*). *Notte* natomiast traci swój impresyjny charakter „pejzażu duszy”.

Do tej samej grupy co *Notte* należy wiersz *Nevicata*. W jego przekładzie wyraźnie widać typowe w strategii translatorskiej Konopnickiej ciążenie ku sylabotoniomowi, tak charakterystyczne dla jej oryginalnej liryki:

Sui campi e sulle strade  
 Silenziosa e lieve,  
 Volteggiando, la neve  
 Cade.

Danza la falda bianca  
 Ne l'ampio ciel scherzosa,  
 Poi sul terren si posa  
 Stanca.

(*Nevicata*)

Nad polem wskrós – mgła biała.  
 Lekuchny, srebrny, suchy,  
 Wirując lotne puchy,  
 Śnieg pada.

Zawieja tańczy biała,  
 Pod niebem gdzieś swawolna,  
 A zaś się kładzie zwolna,  
 Omdląła.

(*Śnieżyca*)

W oryginale kompozycja składa się z pięciu czterowersowych strof, złożonych z trzech siedmiozłóskowców i krótkiej, dwusylabowej klauzuli strofy. Konopnicka zachowuje siedmiozłóskowiec w pierwszych trzech wersach (co wyjątkowe), rozbudowując ostatni do trzech sylab. Przede wszystkim jednak wyrównuje nie do końca konsekwentny u Negri rozkład akcentów, przekształcając wiersz w idealnie regularną sylabotoniczną tkanę, którą tworzą amfibrach i dwa trocheje w długich wersach oraz amfibrach w zamknięciu strofy. To nadaje tkance poetyckiej przekładu spójny wewnętrzny puls, przydaje jej niezwyklej melodyjności, natomiast trzyzłóskowa klauzula, wyróżniona na kształt refrenu, w nieuchronny sposób zbliża wiersz do estetyki ludowej. Podobne uregulowanie rytmu, wsączenie w sylabiczne miary włoskiej autorki sylabotonicznego „tętna” (Dłuska 1950: 448), zauważyć można we wszystkich bez wyjątku przekładach Konopnickiej.

Opisane przesunięcia na poziomie metrum i oddanie materii lirycznej tłumaczeń we władanie „diabłu śpiewności” nie tylko czynią wiersze z *Fatalità i Tempeste* bliskie uchu polskiego odbiorcy. Strategia taka zaciera wpisana w oryginał swoistą sprzeczność między przekazem a jego formą, wymowną ekspresyjnie i odzwierciedlającą rozdarcie samej poetki między rzeczywistością najniższych warstw społecznych, w której żyje, a światem literatury wysokiej, do którego aspiruje. Negri utrwala bowiem swe „pospolite” obrazy, posługując się klasycznymi schematami metrycznymi, nawiązującymi do *Vita nova* Dantego (Folli 2000: 131) i liryki Giosuè Carducciego (Ghidetti, Luti 1997: 537). Czyni to po wielokroć w sposób intuicyjny lub naiwny, ale tak właśnie definiuje swój ideał poetyckiej formy. Zapisując wiersze Negri w typowej dla własnej twórczości poetyce, zakorzenionej w tradycji romantycznej i z taką naturalnością sięgającej po stylizację ludową, Konopnicka znosi napięcie między klasyczną, uświęco-

ną największymi autorytetami formą a „pospolitą” treścią. Przybliża poezję Negri do ludowej ekspresji, w symboliczny sposób oddaje ją światu, z którego wyrosła.

Analiza słownictwa w przekładach *Fatalità* i *Tempeste* to problem niezmiernie ciekawy, jednak ze względu na jego obszerny charakter tu ograniczymy się do zagadnień kluczowych dla scharakteryzowania ogólnej strategii translatorskiej. Również poziom słownikowy *Niedoli. Burz* tłumaczka zbliża do swej poetyki, stosując chwyt stylistyczny, które przydają oryginalnej wizji Negri plastyczności. Świat przedstawiony w wierszach włoskiej poetki zyskuje pod piórem Konopnickiej większą konkretność, wyrażającą się w bardziej szczegółowych i rozbudowanych obrazach poetyckich (*Lecz po jej żyłach przebiegły płomień i dreszcze*, w oryginale: *Ma nelle fibre / un tremito la colse – Mistica; Wirując lotne puchy*, w oryginale: *Volteggiando – Nevicata*). Konopnicka zachowuje typowe elementy śródziemnomorskiego pejzażu (ryżowiska w *Pieśni pługa*, mirtowe gaje w *Largo*), jednak często dla neutralnych poznawczo desygnatów szuka odpowiedników ściślej związanych z typowo polskim pejzażem (np. w przekładzie wiersza *Strana* wyraz *bosco* zamienia się w *bór*).

Charakterystyczne dla Konopnickiej jako autorki i tłumaczki są personifikacje i animizacje (*Z roli, co dyszy rodząca*, w oryginale: *Dal fecondato suol – Largo; Czy widzisz włosy moje? – Po kolana / lśniaca kaskada ich płynie*, w oryginale: *Come lucida e nera e come folta / La mia chioma fluente!... – Autopsia*) Negri również chętnie posługuje się tym tropem, ale figury Konopnickiej są niemal wszechobecne, niezwykle plastyczne i nadające rzeczywistości swoisty magiczny wymiar. Włoska autorka estetyzuje świat prostych ludzi zakorzeniony w doświadczeniu przyrody. Konopnicka obdarza cały ten świat utajonym życiem, nadając mu zarazem cechy baśniowości.

*Fatalità* i *Tempeste* Ady Negri w przekładzie Marii Konopnickiej tak mocno przefiltrowane zostały przez upodobania formalne i estetyczne poetki, tak bardzo opętane meliczną wręcz śpiewnością, że niemal zupełnie wtapiają się w jej oryginalną twórczość. Konopnicka czytająca poezję Negri widzi w niej właściwie siebie, może nieco odważniejszą w formułowaniu społecznych postulatów. Czy raczej miałyby więc Alina Brodzka, która pisze, że publikując przekłady z *Fatalità* i *Tempeste*, Konopnicka chciała zmylić obcym nazwiskiem cenzurę warszawską i spopularyzować radykalne treści (Brodzka 1961: 121)? Mamy nadzieję, że w niniejszym studium udało się nam udowodnić, że to niejedyna pobudka tłumaczki.

## Bibliografia

- Arslan A. 1998. *Le voci del genio e dell'amore*, w: A. Arslan, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, s. 209–212.
- Baculewski J. 1966. *Uwagi nad biografią i recepcją twórczości Marii Konopnickiej*, w: J. Baculewski (red.), *Śladami życia i twórczości Marii Konopnickiej*, Warszawa, s. 9–36.
- Balcerzan E., Rajewska E. 2007. *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Poznań.
- Biliński B. 1972. *Nad antykiem i „Italią” Marii Konopnickiej (Garść refleksji ideowych i biograficznych)*, w: K. Tokarżówna (red.), *Maria Konopnicka. Materiały z sesji naukowej w 60. rocznicę śmierci poetki (Kalisz, 16–17 IX 1970)*, Warszawa, s. 38–81.
- Biliński B. 1992. *Figure e momenti polacchi a Roma. Strenna di commiato*, Wrocław.
- Bisi Albini S. 1906. *Ada Negri*, w: A. Negri, *Fatalità*, Milano, V–XVI.
- Borkowska G. 1996. *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa.
- Brodzka A. 1975. *Maria Konopnicka*, Warszawa.
- Dickstein-Wieleżyńska J. 1927. *Konopnicka. Dzieje natchnień i myśli*, Warszawa.
- Dłuska M. 1950. *Pod znakiem sylabotonizmu. Rzecz o wierszu Konopnickiej*, w: *Pozytywizm*, T. I, Wrocław, s. 397–497.
- 1963. *O poezji Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1963, z. 1, s. 6–21.
- Dulębianka M. 1903. *O twórczości kobiet*, w: *Głos kobiet w kwestii kobiecej*, Kraków, s. 163–197.
- Folli A. 1988. *Lettura di Ada Negri*, w: A. Buttafuoco, M. Zancan (red.), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano.
- Folli A. 2000. *Penne leggère. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano.
- Ghidetti E., Luti G. 1997. *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Roma.
- Gurgul M. 2006. *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939). Szkice bibliograficzne*, Kraków.
- Jabłonowski W. 1899. *Poetka włoska*, „Tydzień” nr 26 i 27, s. 207–208 i 214–215.
- Konopnicka M. 1971. *Korespondencja*, T. I: *Do pisarzy: Józefa Ignacego Kraszewskiego, Stanisława Krzemińskiego, Teofila Lenartowicza, Ernesta Schwaba-Polabskiego, Jaroslava Vrchlickiego, Eliški Krásnohorskiej, Františka Kvapila*, red. K. Górski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- 1972. *Korespondencja*, T. II: *Konopnicka–Orzeszkowa, 1879–1910* red. K. Górski i in., oprac. E. Jankowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- 1973. *Korespondencja*, T. III: *Korespondencja w sprawach redakcyjnych i wydawniczych oraz listy do pisarzy: Władysława Mickiewicza, Czesława Jankowskiego, Michała Radziwiłła, Maryli Wolskiej, Henryka Sienkiewicza*, red. K. Górski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.

- 1975. *Korespondencja*, T. IV: *Listy dotyczące akcji wrześnińskiej i innych spraw społeczno-narodowych do Attilio Begeya, Jana Lorentowicza, ks. Stefana Dembińskiego oraz Józefa Rustejki, rodziny ks. Czartoryskich, Seweryny Duchnińskiej, Marii i Władysława Mickiewiczów*, red. K. Górski, Wrocław.
- 2005. *Listy do Ignacego Wasiłowskiego*, oprac. J. Nowak, Warszawa.
- Magnone L. 2008. *Kristeva – Leśmian – Konopnicka*, „Pamiętnik Literacki” XCIX, z. 4, s. 7–22.
- 2009. *Córki Konopnickiej: strategia mimikry i jej symptom*, „Przegląd Humanistyczny” 2009, nr 2, s. 49–75.
- Miszalska J. et al. 2007. *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramaty w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Kraków.
- Negri A. 1899. *Pieśni niedoli. Burze*, przeł. Gabor, Warszawa.
- 1901. *Niedola. Burze*, przeł. M. Konopnicka, Warszawa.
- 1904. *Niedola. Burze*, przeł. M. Konopnicka, Warszawa–Kraków.
- Negri P. 1976. *Pamiętnik gwiazdy*, przeł. T. Evert, Warszawa.
- Orzeszkowa E. 1937. *Listy*, T. 1: *Dwugłosy*, Warszawa–Grodno.
- 1956. *Listy zebrane*, T. 3: *Do literatów i ludzi nauki Jana Karłowicza, Franciszka Rawity-Gawrońskiego, Henryka Nusbauma, Tadeusza Garbowskiego*, oprac. E. Jankowski, Wrocław.
- Plaszczewska O. 2010. *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków.
- Sebastiani R. 1993. *La fortuna di Ada Negri nella letteratura russa*, „Archivio storico lodigiano” CXII, s. 151–180.
- Stępień M. 1985. *Polska lewica literacka*, Warszawa.
- Tomasik K. 2008. *Homobiografie*, Warszawa.

**Słowa kluczowe:** Ada Negri, Maria Konopnicka, historia przekładu, recepcja literatury włoskiej w Polsce

## On Maria Konopnicka's Translation of Ada Negri's *Fatalità and Tempeste*

Maria Konopnicka's translation of Ada Negri's two early poetry volumes, *Fatalità* and *Tempeste*, was published in Warsaw in 1901. The article examines Konopnicka's translation in its historical and comparative context and presents her principal translation strategies. Since her début in 1890s, Negri's originals and Konopnicka's writings have been considered similar because of their social engagement and sensibility. Konopnicka's decision to translate *Fatalità* and *Tempeste* is usually seen as a result of her social interests. On the basis of Konopnicka's and Negri's letters and metaliterary enunciations, it can be assumed that Negri's vision of creative act as a sudden and unstoppable inspiration of the inner spirit was also highly appreciated by the Polish poet. In her translation Konopnicka tends to naturalize the Italian originals



on all the levels of expression, deploying her own favourite rhythmic patterns and figures of speech.

**Key words:** Ada Negri, Maria Konopnicka, history of translation, reception of the Italian literature in Poland

