

---

■ AGATA BRAJERSKA-MAZUR

## O PRZEKŁADACH DANUTY BORCHARDT I DZIESIĘCIU PRZYKAZANIACH W TŁUMACZENIU UTWORÓW CYPRIANA NORWIDA

---

Norwid jest twórcą głębokim i trudnym, dlatego do dobrego przekładu jego utworów potrzebna jest rozległa wiedza i to nie tylko na temat tłumaczonego tekstu, ale także całej twórczości i poglądów artysty<sup>1</sup>.

Badając liczne tłumaczenia jego tekstów na język angielski (1999/2000: 385–393; 2006/2007: 387–391), przekonałam się, że Norwid był często poprawiany, upraszczany i odzierany z oryginalności (2002). Wszystkie niedopatrzzenia wynikały z braku bardzo szerokiej, a zarazem bardzo specjalistycznej wiedzy tłumaczy o Norwidzie. Nierealne jest jednak wymaganie, by translatorzy wiedzieli o polskim twórcy tyle co badacze jego dzieł, chociażby z powodu dostępu do materiałów, których na temat Norwida jest nieskończenie więcej w Polsce niż poza jej granicami. Stąd współpraca dobrych tłumaczy z norwidologami jest ważna i potrzebna.

Taką współpracę podjęła ze mną w 2006 roku pani Danuta Borchardt. Moja funkcja w tym tandemie ograniczała się do wskazywania, co należy bezwzględnie w danym przekładzie ocalić<sup>2</sup>, dostarczania materiałów na temat tłumaczonych utworów, wychwytywania pułapek w konkretnych

---

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł jest skróconą o połowę i poprawioną wersją tekstu *Ten Commandments for the Translation of the Works of Cyprian Norwid (and what came from them, or, on the translations of Danuta Borchardt)*, „The Polish Review” LIII/2008, nr 4, 495–540. W anglojęzycznym artykule pokazuję między innymi, w jaki sposób wywiodłam „dziesięć przykazań” dla tłumaczy utworów Norwida.

<sup>2</sup> Wskazówki były często podawane w formie punktów, które tworzyłam za pomocą metody *kateny*. Sama metoda została opisana w: Brajerska-Mazur 2002: 9–14; 2005: 16–30; 2006: 229–237. Polega ona na zestawianiu komentarzy i interpretacji narosłych wokół tekstu oryginału, by wyłonić z niego najważniejsze i ważne cechy strukturalno-semantyczne, które należy oddać w tłumaczeniu.

tekstach i podpowiadania, jak ich uniknąć. Zachowaniu jak największej wierności wobec utworów Norwida służyły zaś „przykazania”, których starałyśmy się przestrzegać (a które stworzyłam, analizując największe i najczęstsze trudności, jakich nie zdołali pokonać inni tłumacze borykający się z tekstami Norwida):

1. Korzystaj z dobrego wydania dzieł Norwida.
2. Uważaj na grafie (jeśli się da, odwzoruj ją dokładnie).
3. Uważaj na zmianę znaczeń słów używanych w XIX wieku (korzystaj ze słowników dziewiętnastowiecznej polszczyzny).
4. Staraj się pokazać oryginalność Norwida, polegającą m.in. na współistnieniu dawnych, dziewiętnastowiecznych cech jego utworów z ich językowym i formalnym prekursorstwem.
5. Uważaj na „formy poruszone” – niektóre „błędy” są celowe i trzeba je zachować.
6. Nie pomijaj ważnych dla Norwida słów (np. *człowiek*, *brak*, *dopełnienie*).
7. Nie przeinaczaj Norwidowych idei.
8. Staraj się odwzorować techniki semantyczne użyte przez poetę.
9. Nie pomijaj chrześcijańskich aspektów jego dzieł.
10. Zachowaj wielość interpretacji nasuwających się przy lekturze tekstu.

Spśród tych reguł najważniejsze i jednocześnie najtrudniejsze do zachowania jest przykazanie 10. Przyjęłyśmy w nim, że czytelnik przekładu Norwidowych utworów, które prawie zawsze dają się zrozumieć na kilka różnych sposobów, powinien mieć taką samą możliwość **wielu** odczytań tekstu Norwida, jaką miałby w zetknięciu z oryginałem. Stąd wynika konieczność, by nie kierować się tylko jednym (zwykle po prostu własnym i subiektywnym) odczytaniem sensu utworu, ale dostrzegać i oferować czytelnikom dokładnie tyle, ile oferuje oryginał (por. Brajerska-Mazur 2002: 347–362).

Pokazując rezultaty pracy Danuty Borchardt na wybranych przykładach z przygotowywanego do druku przez Archipelago Books tomu *Cyprian Norwid. Selected Poems*, skupię się na trudnościach, jakich dostarczały teksty, i opiszę powodzenia bądź porażki tłumaczki w ich pokonaniu. Ocenę jakości tych przekładów oraz przydatności „dziesięciu przykazań” pozostawiam zaś w gestii czytelników.

By zachować wierność wobec Norwidowych utworów, zawsze trzeba przestrzegać kilku lub wszystkich „przykazań” naraz. Najłatwiejsze do wypełnienia są pierwsze dwa, dotyczące wydania i zapisu oryginału. Danuta Borchardt za pierwowzór swoich przekładów obrała *Vade-mecum* z 2004 roku w opracowaniu Józefa Ferta (dalej cyt. Vm) oraz – przy wierszach niewchodzących w skład tego cyklu – *Pisma Wszystkie* pod redakcją Juliusza Wiktora Gomulickiego (dalej cyt. PWSz), i starała się odwzorować ich grafikę lub znaleźć dla niej amerykańskie ekwiwalenty. Inne „przykazania” następczą znacznie poważniejszych problemów (zdaje się, że im wyższą cyfrą są opatrzone, tym trudniejsze się stają). W dodatku nawet one nie zawsze chronią tłumacza przed pułapkami tekstu – zwłaszcza jeśli te pułapki reprezentują tak zwane ogólne lub systemowe trudności przekładu (Brajerska-Mazur 2002: 304–376; 2003: 31–50).

W tłumaczeniu wiersza *Do obywatela Johna Brown* szczególnie ważne i czasami problematyczne są więc nie tylko „przykazania” 1, 2, 3, 4, 6, 7, ale także pokonanie trudności związanych między innymi z transferem kultur oraz różnicami w angielskiej i polskiej gramatyce.

Przez Oceanu ruchome płaszczyzny  
Pieśń Ci, jak m e w ę , posyłam, o! Janie...

Ta lecieć długo będzie do ojczyzny  
Wolnych – bo wątpi już: czy ją zastanie?...  
– Czy też, jak promień Twej zacej siwizny,  
Biała – na puste zleci rusztowanie:  
By kata Twego syn rączką dziecinną  
Kamienie ciskał na mewę gościnną!

\*

Więc, niżli szyję Twoją obnażoną  
Spróbują sznury, jak jest nieugięta;

Więc, niżli ziemi szukać poczniesz piętą,  
By precz odkopnąć planetę spodloną –  
A ziemia spod stóp Twych, jak płaz złękniomy,  
Pierzchnie – –  
więc, niżli rzekną: „Powieszony...” – –  
Rzekną i pojrzą po sobie, czy kłamią? – –

Więc, nim kapelusz na twarz Ci załamia,  
By Ameryka, odpoznawszy syna,  
Nie zakrzyknęła na gwiazd swych dwanaście:

„Korony mojej sztuczne ognie zgaście,  
Noc idzie – czarna noc z twarzą Murzyna!”

\*

Więc, nim Kościuszki cień i Waszyngtona  
Zadrzy – początek pieśni przyjm, o! Janie...

Bo pieśń nim dojrzy, człowiek nieraz skona,  
A niżli skona pieśń, naród pierw wstanie.

(PWsz I, 303)

Ten wiersz przekładało siedmiu tłumaczy. Wszyscy prócz Michaela Mikosia i Jerzego Peterkiewicza poprawili błąd Norwida, który pisał o dwunastu zamiast o trzynastu gwiazdach, jakie wówczas widniały na fladze Ameryki. Mimo że było to nieświadome przeoczenie poety, Borchardt nie korygowała oryginału, kierując się maksymą jakości sformułowaną przez H. P. Grice’a (1975: 42–58), która stawia tłumaczowi wymóg mówienia prawdy. Ma to być nie tyle prawda „obiektywna”, ile prawda tekstu źródłowego. Innymi słowy, nie wolno poprawiać oryginału. Pisał o tym także Stanisław Barańczak, twierdząc, że „poprawianie autora, albo ulepszanie utworu, okazuje się z reguły jednym z najbardziej katastrofalnych błędów, jakich może dopuścić się tłumacz poezji” (1994: 122). Borchardt wprowadziła za to „zmianę” w przekładzie słowa *Murzyn*, które wszyscy dotychczasowi tłumacze niesłusznie przełożyli jako *Negro*, zapominając o różnicach między polską a amerykańską kulturą:

Norwid	Noc idzie – czarna noc z twarzą Murzyna!
Kliger, Albrecht	Night advances – black night with a Negro’s face!
Strzetelski	The night is coming, a black night with the face of a Negro!
Dickinson	Night comes – black night with the Negro’s face!
Barańczak	Night comes – a night with a black Negro face! – –
Peterkiewicz	Night falls, the black night with a Negro’s face!
Mikoś	Night advances – black night with a Negro’s face!
Whipple	Night falls – – a black night with the face of a Negro!

W dziewiętnastowiecznej polszczyźnie, tak samo zresztą jak i w polszczyźnie współczesnej, słowo *Murzyn* ma neutralne zabarwienie emocjonalne i znaczeniowe (nie pejoratywne, jak pogardliwe *Negro*). Stąd jego najlepszym ekwiwalentem jest także neutralne w języku amerykańskim *Black man*, którego użyła Borchardt.

Przy okazji warto zauważyć, że żaden z tłumaczy oprócz Peterkiewicza<sup>3</sup> nie przełożył dobrze neologizmu *odpoznawszy*, który nie oznacza „rozpoznawszy”, ale – przeciwnie – „odrzuciwszy”, „zapomniawszy”. Borchardt zdecydowała się na *dis-favoring*, stosując częstą u tego poety metodę tworzenia neologizmów za pomocą dywizów rozdzielających (Subko 1987/88: 89–100; Brajerska-Mazur 2002: 330–333).

Najbardziej problematyczne okazało się jednak zakończenie utworu, nie tylko z powodu użytego w nim wyrazu *człowiek* (Brajerska-Mazur 2009: 511–513), ale także ze względu na różnice między dwoma systemami językowymi. Podobnie jak inne języki słowiańskie, język polski nie zawiera przedimków nieokreślonych i określonych, które występują w językach germańskich. Wynika stąd spora trudność dla tłumaczy, zwłaszcza gdy przekładają z polskiego na angielski, ponieważ wybór między *a*, *the* i brakiem przedimka zawsze pociąga za sobą konsekwencje semantyczne. Grozi to „przeinterpretowaniem” oryginału, a w przekładach Norwida najczęściej wpływa negatywnie na oddanie wieloznacznej i pełnej niedopowiedzeń treści utworów. Tłumacze *Do obywatela Johna Brown*, dobierając przedimki, muszą zdecydować, czy *człowiek*, *naród* i *pieśń* odnoszą się do bytów jednostkowych, konkretnych, czy też może należą do pojęć bardziej uniwersalnych:

Norwid	Bo pieśń nim dojrzy, człowiek nieraz skona, A niżli skona pieśń, naród pierw wstanie.
Dickinson	For before the song ripens, a man may die, But before the song dies, a nation may first rise.
Klinger	For before the song ripens, a man will sometimes die,
Strzetelski	But, before the song dies, the nation will first arise. <u>For before a song ripens, a man often dies.</u> <u>And before a song dies, a nation first rises.</u>
Barańczak	People may die before the song's complete, Yet peoples may rise up before it dies.
Peterkiewicz	Since before song matures man often dies, Before song dies, nation must first rise.
Mikoś	<b>For ere the song ripens, man sometimes dies,</b> <b>And before the song dies, a nation will rise.</b>
Whipple	For while the song matures, sometimes a man will die, But before the song dies, a nation will first arise.

<sup>3</sup> Tłumacz przełożył to słowo jako *discognizing* (Peterkiewicz 2000: 33).

Jak widać, i *song*, i *man*, i *nation* były poprzedzane różnymi rodzajnikami (albo tzw. dziurą, która także coś znaczy!), i tłumacze nie są zgodni co do konkretności bądź uniwersalności *pieśni*, *człowieka* i *narodu*. Wydało nam się, że *pieśń* (jako pieśń wolnościowa) powinna być tu konkretna – poprzedzona przedimkiem określonym – a *człowiek* i *naród* powinny zachować swoją uniwersalność, ponieważ odnoszą się do każdego człowieka i różnych narodów w ogóle. Stąd w ostatecznej wersji tłumaczenia Borchardt słowo *pieśń* zostało poprzedzone rodzajnikiem, *człowiek* jest pozostawione bez żadnego określnika, *naród* zaś zamieniono na bardziej ogólne *people*. Sporą trudnością w przekładzie była także dawność Norwidowego tekstu, odbieranego przez współczesnych polskich czytelników jako dość archaiczny, głównie z powodu niedzisiejszej składni i słownictwa. Tę językową i stylistyczną dawność trzeba było oddać w przekładzie, dbając jednocześnie o jego zrozumiałość. Dlatego przekład nabrał takiego kształtu:

Over the Ocean's undulant plain  
A song, like a seagull, I send you, oh! John...

To the land of the free maybe in vain  
It will fly – for it doubts: is that land gone?...  
– Or, like a ray of your hair gray and noble  
White – on an empty scaffold will land:  
So Your hangman's son, with his little boy's hand  
At the visitor gull will throw stones!

\*

Thus, ere Your bared neck the ropes will try  
To see if it remains unyielding;

Thus, ere you will seek the ground with your heel,  
To kick the disgraced planet aside  
And the earth under Your feet, like a panicked reptile  
Shall flee –

thus, ere they'll say: „He's hanged...” –  
They'll say and stare, are lies being told? – –

Thus, before o'er Your face a hat they fold,  
So America, dis-favoring her son,  
To its twelve stars wouldn't shout:  
„The fireworks on my crown put out,  
Night comes – a black night with the face of a Black man!”

\*

Thus, before Kosciuszko's shadow and Washington's  
Will tremble – accept the start of this song, oh! John...

Before the song matures, man will die oft-times,  
Yet ere the song dies, people will rise.

Szczególnie trudne do oddania są Norwidowe gry na znaczeniach słowa. Z jednej strony wiąże się to po prostu z nieodpowiedniością słownikowej ekwiwalencji danego wyrazu w dwóch językach, co jest trudnością przekładu ogólnej natury, z którą spotykają się wszyscy tłumacze. Z drugiej strony, specyficzne użycie przez Norwida wyrazów wieloznacznych sprawia, że mamy tu do czynienia z zastosowaniem technik semantycznych. Bardzo ważna i jednocześnie problematyczna staje się więc wierność wobec „przykazania” ósmego.

W *Mistycyzmie* poeta przywołuje dwa aktualne znaczenia słowa *błądzić* – raz rozumianego jako „być w błędzie”, innym razem jako „zabłądzić”:

1

Mistyk? jest błędnym – pewno!  
Więc i *mistycyzm* nie istnieje?  
Tylko jest próżnią rzewną,  
Snem – nim roz-dnieje!...

2

Góral? na Alpów szczycie  
Jeżeli się zabłąka w chmurę –  
– Czy wąpi o jej bycie  
\* \* \* \* \*

Błądząc – po wtóre?  
(Vm, 40)

Tłumacząc ten wiersz, Czerniawski (1986: 49) był w stanie utrzymać semantyczne napięcie między *zabłąka* i *błądząc – po wtóre* (*lost* i *lost – again*), lecz nie zachował bezpośredniego związku znaczeniowego i brzmieniowego między *jest błędnym* i czasownikiem *błądzić* (*He's wrong* i *When lost*)<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> Tłumacz, notabene, ulepszył swój przekład w: Czerniawski 2004: 66 (por. Brajerska-Mazur 2004/2005: 293–308).

## 1

A mystic? He's wrong – for sure!  
 Is there no mystic way?  
 It's a melancholy void,  
 A dream – till break of day!...

## 2

Does a highlander,  
 Lost in cloud and rain,  
 Doubt the cloud's there  
 \* \* \* \* \*  
 When lost – again?"

Borchardt, pragnąc pokazać grę językową zastosowaną przez autora, zdołała na szczęście znaleźć wyrażenia o podobnym brzmieniu, które odają znaczenie oryginału:

A mystic? he's astray – of course!  
 So mysticism doesn't exist either?  
 It's only a piteous void,  
 A dream – 'til dawn's dispelling!...

A highlander? on Alps' summit  
 If he goes astray in a cloud –  
 Does he doubt the mountain's existence  
 \* \* \* \* \*  
 When straying – again?

Można tutaj bez trudności, tak jak w tekście Norwida, dostrzec semantyczne związki między *be astray*, *go astray* i *straying*, a zatem łatwiej jest odczytać sens całego utworu.

W wierszu *Idee i prawda* najtrudniejsze do tłumaczenia jest również wieloznaczne zakończenie utworu:

[...]  
 – Aż wielki smutek lub kamień grobowy  
 Z tych sfer, bezpiecznych,  
 Wypchnie znów na szczyt myślenia budowy  
 W obłąd dróg mlecznych.

## IV

Bo w górze – *grób jest Ideom* człowieka,  
 W dole – *grób- ciało*;



I nieraz *szczytne* wczorajszego wieka  
 Dziś – tycze kału...  
 \* \* \* \* \*  
 Prawda się *razem dochodzi i czeka!*  
 (Vm, 56–57)

W ostatniej linijce występują dwa sprzężone z sobą wyrazy wieloznaczne: *razem* i *dochodzi*. *Razem* można zrozumieć na dwa sposoby: albo jako „wspólnie”, albo jako „zarazem”. Także *dochodzi* ma podwójne znaczenie: „dociekać”, ale i (w świetle całego utworu, mówiącego o różnych drogach do prawdy) „zetrząść się, spotkać”. Tłumacz musi też wziąć pod uwagę niedzisiejszy szyk Norwidowego zdania, w którym można dopatrzeć się archaizacji składniowej, polegającej na użyciu strony zwrotnej w znaczeniu biernym. Jak tego dokonać? Jak przełożyć tę jedną linijkę, by oddać **wszystkie** zawarte w niej sensy?! Wymienię tu kilkanaście branych pod uwagę wersji (także takich, które naruszają normy gramatyczne, podobnie jak odbierany przez współczesnych czytelników oryginał):

Truth both enquires and waits!  
 Truth reaches both ideas and waits!  
 Truth both considers it all and waits!  
 Truth altogether arrives at and waits!  
 Truth contemplates all and waits!  
 Truth ponders, while awaiting!  
 Truth waits, while arriving!  
 Truth, while arriving, awaits!  
 Truth, while arriving within, awaits!  
 Truth reaches both and waits!  
 Truth both reaches all and waits!  
 Truth both thrashes out and waits!  
 Truth both finds out and waits!  
 Truth both gets at and waits!  
 Truth both evolves and waits!

Po licznych dyskusjach i konsultacjach z norwidologami i lingwistami okazało się jednak, że nie da się utrzymać w przekładzie słowa *Prawda* (*Truth*) w miejscu podmiotu, Norwid bowiem użył go w mianowniku w funkcji dopełniacza, czyli: „Prawdy się razem dochodzi i czeka!”. Mamy tu więc do czynienia albo z archaizacją, albo z „formą poruszoną” (najprawdopodobniej celowym „błędem” poety, który – według „przykazania” piątego – należałoby zachować) bezosobowej konstrukcji z *się*. Jej

sens oznacza: „do prawdy się dochodzi, zdobywa się ją, jest wynikiem pracy i doświadczenia, ale też owocem łaski” (Fert 1990: 89). W miarę dosłowny przekład tej linijki wyglądałby zatem następująco: *One both arrives at and waits for the Truth!*, gdzie *arrives at* zachowuje podwójne znaczenie polskiego *dochodzić*, nie została natomiast oddana dwuznaczność oryginalnego *razem* i „niegramatyczność” lub archaiczność polskiego zdania. Pojawia się tu jednak trudność natury redakcyjnej („przykazanie” drugie!), okazuje się bowiem, że w niektórych odmianach Norwidowego tekstu (Fert 2004: 347) po słowie *Prawda* postawiono przecinek, co modyfikuje znaczenie oryginału: *Prawda, się razem dochodzi i czeka!*. Ten jeden przecinek wprowadza pauzę, zastanowienie się lub zamyślenie nad drogą do prawdy, której (tej drogi)... prawdziwość jest równocześnie potwierdzona samym słowem *Prawda!* W języku angielskim podwójna możliwość odczytania polskiego słowa (jako rzeczownik *Prawda / Truth* oraz jako potwierdzenie słuszności czyjejś wypowiedzi *Prawda / True*) znika. Tłumacz musi znowu wybrać jedno z dwóch znaczeń oryginału, działając wbrew „przykazaniu” dziesiątemu. Borchardt zdecydowała się tu na *Prawdę* rzeczownikową: *Truth, one both arrives at it and waits!*. Wieloznaczność udało się jej za to oddać w trzeciej strofie, gdzie słowo *oblęd* przetłumaczyła jako *lunacy*. Ten wyraz nie tylko znaczy „szaleństwo”, ale ma w języku angielskim konotacje z błędzeniem i tkwieniem w błędzie, jest więc chyba najlepszym odpowiednikiem pierwowzoru.

[...]

– ‘til great dolor or a gravestone

From these safe realms

Will thrust him again to the peaks of thought construction

Into the lunacy of milky ways.

#### IV

For on those heights – is the grave of man’s Ideas,

Down in the depths – his body’s grave;

And often what’s lofty in yesteryear

Today – touches excreta...

\*\*\*\*\*

Truth, one both arrives at it and waits!

Przekazanie Norwidowej filozofii, która bywa wyrażana w sposób wieloznaczny, a właściwie celowo niejednoznaczny, jest najtrudniejszym problemem w tłumaczeniu na przykład *Przeszłości*:

Nie Bóg stworzył *przeszłość* i śmierć, i cierpienia,  
Lecz ów, co prawa rwie,  
Więc nieznośne mu – dnie;  
Więc, czując złe, chciał odepchnąć *spomnienia!*

Acz nie byłże jak dziecko, co wozem leci,  
Powiadając: „O! dąb  
Ucieka!... w lasu głąb...”  
– Gdy dąb stoi, wóz z sobą unosi dzieci.

*Przeszłość* jest i *dziś*, i te *dziś* dalej:  
Za kołami to wieś,  
Nie – jakies tam *coś*, *gdzieś*,  
*Gdzie nigdy ludzie nie bywali!*...  
(Vm, 15)

Ten wiersz wyraża stosunek Norwida do tradycji, wiary chrześcijańskiej, koncepcji czasu, człowieka i całości (Jacobson 1963: 449–456; Jastrun 1970: 6–16; Trznadel 1978: 90; Czaplejewicz 1979: 3–14; Siewierski 1981: 206–207; Dunajski 1985: 209–210; Sawicki 1990: 6–7; Rzońca 1992: 177–187; Brajerska-Mazur 1991/1992: 270–272). Dlatego bardzo ważne jest tu dokładne przekazanie myśli poety, nawet jeśli ta myśl jest (celowo) niejednoznaczna. Trzeba to zrobić tak, by nie uronić żadnych potencjalnych interpretacji tekstu i nie rozstrzygać na korzyść którejś z nich („przykazanie” dziesiąte!). Niejednoznacznym fragmentem utworu jest wers drugi pierwszej strofy. *Przeszłość i śmierć, i cierpienia* nie są według Norwida dziełem Boga, lecz tego, *co prawa rwie*, to jest albo szatana, albo człowieka – Adama, twórcy czasu jako deformacji Bożej wieczności (Dunajski 1985: 209–210). Jak zauważa Anna Kadyjewska: „spory wokół tego problemu zdają się nie mieć końca” (1999/2000: 40)<sup>5</sup>. Chodzi o to, by czytelnik przekładu miał możliwość rozstrzygnięcia tego sporu, by – tak jak odbiorca oryginału – mógł sam zastanowić się nad tożsamością twórcy zła. Tymczasem Czerniawski (1986: 37) jednoznacznie wskazał, kto sprawdził na ziemię cierpienie:

The past, death and pain are not acts of God,  
But of law-breaking man,  
Who therefore lives in dread  
And sensing evil, wants oblivion!

<sup>5</sup> Autorka w przypisie 17 podaje obszerną bibliografię dotyczącą tego sporu.

Borchardt, tłumacząc ten wers jako *But he who breaks the laws*, zachowuje w tym miejscu niejednoznaczność oryginału. Dla niej bardziej problematyczny jest drugi, sławny fragment utworu, pokazujący Norwidowe rozumienie czasu: *Przeszłość jest i dziś, i te dziś dalej*. Stefan Sawicki tak wyjaśnia to sformułowanie:

Przeszłość trwa, jest w istotny sposób obecna, zaprzeczając jakby samej sobie, w każdym kolejnym „dzisiaj”, które ją tylko modyfikuje, nawet jeśli jej zaprzecza. Bez przeszłości „dzisiaj” jest niemożliwe do pomyślenia. Nie do pomyślenia jest więc także człowiek każdego „dzisiaj” bez własnej tradycji, zwłaszcza bez uświadomionej tradycji. O jak daleko sięgającą tradycję chodzi, bynajmniej nie ograniczoną tylko do dosłownego „wczoraj”, wskazuje początek wiersza. Przypomniana została *genesis* człowieka, jego pierwotne przeznaczenie do pełnego szczęścia – bez śmierci, cierpienia i... przeszłości. Dzisiejsza *condition humaine* uwarunkowana jest przekroczeniem prawa na początku, czymś, co stanowi archetyp ludzkiej hybris. Wspomnień raju utraconego i świadomości wszystkich konsekwencji tej utraty nie może człowiek odepchnąć, gdyż byłoby to próbą zamykania oczu na własną egzystencjalną rzeczywistość. Żadna ucieczka nie zmieni naszego statusu: człowieka niepełnego, naznaczonego piętnem braku, cierpienia i przemijania. Uciekając oddalamy się tylko od własnej rzeczywistości, ale jej nie zmieniamy. „Dąb” stoi, tylko „wóz z sobą unosi dzieci”. To słowo „dzieci” nie jest, naturalnie, przypadkowe. Dziecinadą bowiem jest każda próba ucieczki od prawdy o sobie. Byliśmy w przeszłości i musimy być świadomi jej obecności w każdym naszym „dzisiaj”. (1990: 7)

Trzeba więc dokładnie oddać myśl Norwida, stoi tu jednak na przeszkodzie angielska składnia, która nie dopuszcza takiego emfaticznego powtórzenia jak w języku polskim: *jest i dziś, i te dziś*. Borchardt musiała siłą rzeczy zrezygnować z emfazy<sup>6</sup>. Udało jej się za to pokazać spójność wiersza (por. Brajerska-Mazur 1991/1992: 271–272), którą tworzą przedstawione w strofach obrazy. Zwrotka pierwsza i trzecia połączone są i u Norwida, i u tłumaczki motywem przeszłości, pierwsza i druga oraz druga i trzecia motywami odpychania i jazdy do przodu:

God didn't create the past, not death, not suffering,  
But he who breaks the laws;  
Thus his days are – woes;  
Thus, sensing evil, fends off remembering!

<sup>6</sup> Nie ma jej, notabene, w innych wydaniach tego utworu. Np. u Gomulickiego jest: „Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej” (por. Fert, „*Vade mecum*” jako problem edytorski, „*Studia Norwidiana*” 2/1984, 55–56).

Wasn't he like a child that flies by in a dray  
 Saying: „O! An oak tree  
 Deep into the woods... it flees!...”  
 – The oak stands still, the cart whisks the kids away.

The past is today, today but farther:  
 Past the wheels the village's there,  
 Not– some this, or somewhere,  
Where people never gathered!...

W tłumaczeniu *Bema pamięci żałobnego-rapsodu* nie techniki semantycznej (jak w *Mistyryzmie* lub zakończeniu wiersza *Idee i prawda*), nie niejednoznaczność utworu (jak w *Przeszłości*) i nie kwestie ogólne lub systemowe (jak w *Do obywatela Johna Brown*) sprawiają największe problemy. Tu najtrudniejszy jest dobór właściwego odpowiednika strukturalnego, oddanie językowej i stylistycznej dawności wiersza, a zarazem jego słowotwórczego nowatorstwa („przykazanie” czwarte) i interpretacyjnej wieloznaczności („przykazanie” dziesiąte). Utwór jest napisany regularnym heksametrem: ma sześć stóp i piętnaście sylab w każdym wersie. Wybierając takie metrum, Norwid chciał nawiązać do tradycji antycznego eposu. Tytułowy *rapsod* to inaczej pieśń o bohaterze rycerzu, którą Homer sławił Odysa i Achillesa, a Wergilusz Eneasza. Heksametr pełni tu więc funkcję znaczeniową. Przez nawiązanie do antycznej tradycji Norwid umieszcza Bema wśród największych herosów cywilizacji europejskiej, Polskę zaś czyni krainą mitu:

Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancierz,  
 Przy pochodniach, co skrami grają około twych kolan? –  
 Miecz wawrzynem zielony i gromnic płakaniem dziś polan,  
 Rwie się sokół i koń twój podrywa stopę jak tancerz.  
 Wieją, wieją proporce i zawiewają na siebie,  
 Jak namioty ruchome wojsk koczujących po niebie.  
 Trąby długie we łkaniu aż się znoszą, i znaki  
 Pokłaniają się z góry opuszczonymi skrzydłami,  
 Jak włóczyniami przebite smoki, jaszczury i ptaki...  
 Jako wiele pomysłów, któreś dościgał włóczyniami...

## II

Idą panny żałobne: jedne podnosząc ramiona  
 Ze snopami wonnymi, które wiatr w górze rozrywa;  
 Drugie, w konchy zbierając łzę, co się z twarzy odrywa,  
 Inne, drogi szukając, choć przed wiekami zrobiona...

Inne, tłukąc o ziemię wielkie gliniane naczynia,  
Czego klekot w pękaniu jeszcze smętności przyczynia.

## III

Chłopcy biją w topory pobłękitniałe od nieba,  
W tarcze rude od świateł biją pacholki służebne,  
Przeogromna chorągiew, co się wśród dymów koleba,  
Włóźni ostrzem łuki, rzekłbyś, oparta pod-niebne...

## IV

Wchodzą w wąwóz i toną... wychodzą w światło księżycy  
I czernieją na niebie, a blask ich zimny omusnął,  
I po ostrzach, jak gwiazda spaść nie mogąca, prześwięca,  
Chorał ucichł był nagle i znów jak fala wypłusnął...

## V

Dalej – dalej – aż kiedy stoczyć się przyjdzie do grobu  
I czeluście zobaczmy czarne, co czyha za drogą,  
Które aby przesadzić Ludzkość nie znajdzie sposobu,  
Włóźnią twego rumaka zeprzem, jak starą ostrogą...

## VI

I powleczem korowód, smęcąc ujęte snem grody,  
W bramy bijąc urnami, gwizdając w szczyby toporów,  
Aż się mury Jerycha porozwalają jak kłody,  
Serca zmdlałe ocucą – pleśń z oczu zgarną narody...

.....

Dalej – dalej – –

(PWsz I, 186–187)

Norwidowy rapsod był tłumaczony aż piętnaście razy (znam jeszcze tłumaczenie Anity Jones-Dąbskiej, ale nie było chyba nigdzie publikowane) – w tym osiem razy przez Adama Czerniawskiego, który nieustannie poprawia swoje wersje przekładu. Tylko dwóch tłumaczy (Kirkconell 1936: 59–61; Mikoś 2002: 139–140) zdecydowało się na oddanie tekstu „heksametrem”; pozostali zrezygnowali z antycznego metrum i albo przełożyli utwór wierszem białym (Czerniawski 1973: 8), albo zbliżyli go prozatorską opisowością do narracji. Skupienie się na metrum wiersza nieuchronnie pociąga za sobą zmiany znaczeniowe tekstu, co widać na przykładzie tłumaczenia Kirkconella. Z drugiej strony nie można całkowicie tego metrum odrzucić, ponieważ pełni ono także funkcję znaczeniową.

Najlepszym rozwiązaniem byłoby tu więc użycie co najmniej sześciu akcentów i dbałość o równą długość wersów, czego niestety nie próbuje robić Borchardt. Można chyba także zrezygnować z rymów (znów tylko Kirkconell i Mikoś starali się je zachować), by zbliżyć utwór do epickiej narracji i choćby w ten sposób oddać nawiązanie do antycznej tradycji sławienia herosów. Borchardt rzadko zachowuje rymy, zdarzają się jednak w jej przekładzie rymy wewnętrzne. W tytule słusznie używa słowa *rhapsody* zamiast *dirge*, by wskazać na pokrewieństwo utworu z eposem. Tłumaczka próbuje także odwzorować onomatopeje i całą muzyczność Norwidowego tekstu (Żeromski 1923: 85; Straszewska 1964: 9; Sandauer 1978: 3; Opaki 1984: 164; Kamieńska 1986: 41), nie zapominając o takich efektach dźwiękonaśladowczych jak *Wieżą, wieją proporce i zawiewają na siebie; Idą panny żalobne: jedne podnosząc ramiona / Ze snopami wonnymi; kłękot w pękaniu; Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce...* itd.

Styl *Bema pamięci...* jest z jednej strony podniosły i archaiczny (*polan, zmdlałe, powleczem* itp.), z drugiej nowatorski w odkrywaniu nowych znaczeń (*topory poblękitniale od nieba, luki pod-niebne* itp.). Stąd łatwo wpaść w pułapkę zbytniego archaizowania wiersza, jak Kirkconell (1936: 59), albo uwspółcześniania jego stylu, jak Strzetelski (1977: 138):

Kirkconell:

I.

Wherefore departest thou, Spirit, with hands on thy mail'd bosom folded,  
Carried with torches aflame, round thy knees, as thou journeyest sleeping?  
Green is thy sword, set in laurel, and wasted our tapers with weeping;  
Grieved is thy falcon; thy charger his prancings in grief has withheld.  
Weaving and waving, the fluttering banners out-fly,  
Spread like a wandering army with tents in the blue of the sky;  
Long sob the trumpets in mourning; and standards in trembling remembrance  
Drift on the hills with a drooping of reverent wings,  
Dragons and lizards and birds pierced with spears is their semblance,  
Each like a dark fatal fantasy pierced with a spear where it clings...  
[...]

III

Boys beat in mourning with axes, by blue of the sky made cerulean;  
Serving-grooms clang upon shields, by the shafts of the sunrise made ruddy;  
Over the cottages yonder there floats a broad banner Herculean,  
Held, you might say, like the shaft on a bow, for an enterprise bloody.

Strzetelski:

I

Why, Shade, with hands crossed on your breastplate, are you riding away  
 By the light of torches, which play with sparks about your knees?  
 Your sword is green with laurels and today sprinkled with the weeping of  
 funeral candles;  
 Your falcon tries to fly away and your charger raises its foot like a dancer.  
 The ensigns stream, stream out and one on another,  
 Like moving tents of armies taking rest in the sky,  
 The long trumpets sob and the standards  
 Bow from above with their drooping wings,  
 Like dragons, griffins and birds wounded by spears...  
 Like the many ideas you were ever pursuing with your spears.  
 [...]

III

The boys clang on their battle-axes blue with the blue of the sky,  
 The serving-boys beat on shields rust-red in the torches' glare;  
 The huge flag billowing among the smoke,  
 Leans, as if with the point of its spear against the arches of heaven.

Trudność polega na tym, by oddać oba aspekty Norwidowego tekstu: jego językową dawność i nowoczesność („przykazanie” czwarte). Ten styl jest również bardzo plastyczny. Niektórzy badacze nawet określali utwór mianem płaskorzeźby, na której powolni żałobnicy są ukazani z ogromną drobiazgowością (łza, zawiewające proporce itd.). Przy narratorskim potraktowaniu wiersza (np. u Strzetelskiego) łatwo o rozbudowane przyimkowo konstrukcje (np. *Leans, as if with the point of its spear against the arches of heaven*) lub uzupełniane wiersza o zaimki względne (np. *the clatter of which; torches, which play with sparks*), co psuje poetyckość obrazu. Mam wrażenie, że w przekładzie Borchardt opis jest i plastyczny, i poetycki, choć mógłby być jeszcze plastyczniejszy i jeszcze bardziej poetycki (jak np. u Mikosia). Tłumaczka na szczęście dokładnie zachowuje grafikę, która – jak zwykle u Norwida – przyczynia się do uwydatnienia treści utworu.

Bardzo ważne są atrybuty zmieniające Bema z żołnierza w rycerza, i to rycerza staropolskiego. Archaizacja i mitologizacja tej postaci odbywa się za pomocą elementów uzbrojenia (stąd miecz, choć Bem w rzeczywistości władał szablą), towarzyszących orszakowi zwierząt: rumaka i sokoła, oraz sztandarów i chorągwi. Tak jak większość tłumaczy, Borchardt raczej nie



ma kłopotu z dokładnym odtworzeniem tych atrybutów – używa np. *steed* zamiast *horse*. W przeciwieństwie do innych, nie ma także kłopotu z odnalezieniem najważniejszej cechy wiersza: niedookreśloności wizji poetyckiej. No bo przecież nie dość, że nie wiadomo, w jakim obrzędku (chrześcijańskim, staropolskim, islamskim?) odbywa się ceremonia pogrzebowa (Bem był islamskim konwertytą), to jeszcze nie bardzo można sobie wyobrazić sam jej przebieg. Czy rycerz jedzie wierzchem konno? Jest wieziony na rydwanie? Został złożony na stosie? Fraza *reçe złamawszy na pancierz* sugeruje postać wiezioną – figurę jak na sarkofagu; *skrami grają około twych kolan* z kolei wskazuje na wyprostowaną postać jadącą konno; *odjeżdżasz* także przywodzi na myśl wertykalną postawę rycerza, ale *aż kiedy stoczyć się przyjdzie do grobu* może odnosić się nie tylko do spadania z konia, lecz również do zrzucenia zwłok ze stosu pogrzebowego. O te konkretyzacje wizji poetyckiej Norwida toczyli i nadal toczą boje norwidolodzy. Jestem przekonana, że wszystkie mają rację bytu, bo wszystkie zostały wpisane w utwór celowo **niedookreślony**. Niektórzy tłumacze jednak albo zbyt szczegółowo (Czerniawski), albo zbyt ogólnie (Kirkconell; Micheal [1944: 317, 319]; Strzetelski; Dębska) wyrażają Norwidową wizję. Chodzi o to, by przekład dawał czytelnikowi taką możliwość **wielu** konkretyzacji świata przedstawionego jak oryginał. Wydaje mi się – a przynajmniej mam nadzieję – że Danucie Borchardt udało się zachować to najważniejsze przykazanie w tłumaczeniu Norwida. To zresztą oceni czytelnik. Dla obiektywizmu zestawiam jej tłumaczenie z najlepszym według mnie dotychczasowym przekładem *Bema pamięci żałobnego-rapsodu*, autorstwa Adama Czerniawskiego (1996: 11–13).

Borchardt:

TO BEM'S MEMORY A FUNERAL-RHAPSODY

*...Iusiurandum patri datum usque  
ad hanc diem ita servavi...*

...The oath given to my father I have kept to this day...

Hannibal

I

Why depart, o Shadow, arms folded on armor,  
While torches play with their sparks round your knees? –  
Your sword greened with laurel, wet from candles' weeping,  
Falcon takes flight, your horse kicks its foot like a dancer.

–Pennants sway, sway, be-swaying each other,  
Like mobile tents of armies encamped in the skies.  
Long trumpets choking with sobs, and banners  
Bow with their wings down-cast from above,  
Like spear-pierced dragons, lizards and birds...  
Like scores of ideas you caught with your spears...

## II

Maidens in mourning are walking: some raise in their arms  
Fragrant sheaves that the wind tears apart high above;  
Others collect in conches each tear that falls from each face,  
Others, still seek the road built ages ago...  
Others smash to the ground huge vessels of clay,  
Whose clatter, while cracking, engenders distress.

## III

Boys strike with their axes blued by the sky,  
Soldier youths bang shields russet from lights;  
A banner, enormous, that sways in the smoke,  
The point of its spear, you'd say, leans on the sky's dome...

## IV

They enter a gorge and descend... then emerge into moonlight,  
Turn black 'gainst the sky and are brushed with cold glitter  
Which like a star, unable to fall, skims their blades.  
Their chorus went silent, then splashed out like a wave...

## V

On – and on – 'til it's time to tumble into the grave  
That lurks 'cross the road, and black chasms we shall see,  
Which to cross, Humanity will not find a way,  
With a spear, like old spur, we'll push your steed there...

## VI

And we'll drag the cortege, troubling sleep-laden forts,  
Hitting their gates with urns, whistling through notches in axes,  
'til Jericho's walls go tumbling like logs,  
Swooned hearts will revive – nations cleanse mold from their eyes...

.....

On – and on – –

Czerniawski:

A FUNERAL RHAPSODY IN MEMORY OF GENERAL BEM

*Iusiurandum patri datum usque ad hanc diem ita servavi...*

Hannibal

I

– Why ride away, Shadow, hands broken on the mail,  
Sparks of torches playing around your knees – ?  
The laurel-green sword is spattered with candle tears,  
The falcon strains, your horse jerks its foot like a dancer.  
– Pennons in the wind blow against each other  
Like moving tents of nomad armies in the sky.  
Long trumpets shake in sobbing and banners  
Bow their wings which droop from above  
Like spear-pierced dragons, lizards and birds...  
Like the many ideas you caught with your spear...

II

– Mourning maidens go, some lifting their arms  
Filled with scent-sheaves torn apart by the wind;  
Some gather into shells tears breaking from the cheek,  
Some still seek the road that was built centuries ago...  
Others dash against the ground huge pots of clay  
Whose clatter in cracking yet adds to the sorrow.

III

– Boys strike hatchets blue against the sky,  
Serving lads strike light-rusted shields,  
A mighty banner sways amid the smoke, its spear-point  
Leaning, as it were, against the arcs of heaven...

IV

They enter and drown in the valley... emerge in the moonlight  
Blackening the sky, an icy glare brushes them  
And glimmers on blades of spears like a star unable to fall,  
The chant suddenly ceased, then splashed out like a wave...

V

On – on – till it's time to roll into the grave:  
We shall behold a black chasm lurking beyond the road  
(And to cross it humanity will not find a way)

Over the edge we shall spear-thrust your steed  
As though with a rusting spur...

## VI

And we'll drag the procession, saddening slumber-seized cities,  
Battering gates with urns, whistling on blunted hatchets,  
Till the walls of Jericho tumble down like logs,  
Swooned hearts revive – nations gather the must from their eyes...

.....  
On – on –

## Bibliografia

- Barańczak S. 1994. *Przekładanie nieprzekładalnego*, „Zeszyty Literackie” 45.
- Brajerska-Mazur A. 1991/1992. *Norwid w tłumaczeniu Adama Czerniawskiego*, „Studia Norwidiana” 9–10.
- 1999/2000. *Bibliografia przekładów utworów Norwida na język angielski*, „Studia Norwidiana” 17–18.
- 2002. *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida*, Lublin.
- 2003 *Trzy poziomy trudności w przekładzie z języka polskiego na angielski*, w: H. Duda, R. Sokolowski (red.), *Workshop on Translations III*, Lublin–Ottawa.
- 2004/2005. *Adam Czerniawski i Selected Poems Norwida*, „Studia Norwidiana” 22–23.
- 2005. *Katena and Translation of Literary Masterpieces*, „Babel” 51.
- 2006. *O przekładzie na język angielski wierszy Norwida Śmierć, Do zeszej...*, Finis, „Pamiętnik Literacki” XCVII/4, 229–237.
- 2006/2007. *Bibliografia przekładów utworów Norwida na język angielski II*, „Studia Norwidiana” 24–25.
- 2009. *Ten Commandments for the Translation of the Works of Cyprian Norwid (and what came from them, or, on the translations of Danuta Borchardt)*, „The Polish Review” LIII/ 4.
- Czaplejewicz E. 1979. *Dialog Norwida w Przeszłości*, „Poezja” 1.
- Dunajski A. 1985. *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin.
- Fert J. 1984. „*Vade mecum*” jako problem edytorski, „Studia Norwidiana” 2, 55–56.
- Grice H.P. 1975. *Logic and Conversation*, w: P. Cole, J.L. Morgan (red.), *Syntax and Semantics*, t. 3: *Speech Acts*, New York–San Francisco–London.
- Jacobson R. 1963. *Przeszłość Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 2.
- Jastrun M. 1970. *Interpretacje*, „Poezja” 6.
- Kadyjewska A. 1999/2000. „*Świata-tego Książę*”. *O Norwidowskich obliczach szatana*, „Studia Norwidiana” 17–18.

- Kamieńska A. 1986. *Bema pamięci żalobny-rapsod*, w: S. Makowski (red.), *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, Warszawa.
- Opacki I. 1984. *Rapsod ostatni, rapsod pierwszy*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, T. Weiss (red.), Kraków.
- Rzońca W. 1992. *Całość w Przeszłości*, w: J. Puzynina, E. Teleżyńska (red.), „*Całość*” w *twórczości Norwida*, Warszawa.
- Sandauer A. 1978. *Wyprawa trzecia*, „Kultura” (Warszawa) 3.
- Sawicki S. 1990. *Norwida wywyższenie tradycji*, „Studia Norwidiana” 8.
- Siewierski H. 1981. *Architektura słowa*, „Pamiętnik Literacki” 1.
- Straszewska M. 1964. *O poezji emigranckiego losu*, „Przegląd Humanistyczny” 6.
- Subko B. 1987/88. *O funkcjach łącznika w poezji Norwida*, „Studia Norwidiana” 5–6.
- Trznadel J. 1978. *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa.
- Żeromski S. 1923. *Snobizm i postęp*, Warszawa.

#### Wykaz źródeł

- Barańczak S. 1997. *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa.
- Czerniawski A. 1973. *Polish Poetry Supplement No. 7*, „Oficyna Poetów” 2 (29), London.
- 1986. *Cyprian Kamil Norwid Poezje/Poems*, Kraków.
- 2004. *Cyprian Norwid. Selected Poems*, London.
- Dickinson S. 1990. „The Polish Review” XXXV.
- Fert J. 1990. *Norwid C.K. Vade-mecum*, Wrocław.
- 2004. *Norwid C.K. Vade-mecum*, Lublin.
- Gomułcki J.W. 1971/1976. *Norwid C.K. Pisma Wszystkie*, Warszawa.
- Kirkconell W. 1936. *Golden Treasury of Polish Lyrics*, Winnipeg.
- Kliger G., Albrecht R.C. 1963. „The Polish Review” VIII.
- Michael M.A. 1944. *A Polish Anthology*, London.
- Mikoś M.J. 2002. *Polish Romantic Literature. An Anthology*, Bloomington.
- Peterkiewicz J. 2000. *Cyprian Norwid. Poems, Letters, Drawings*, Manchester.
- Strzetelski J. 1977. *An Introduction to Polish Literature*, Kraków.
- Whipple W. [www.mission.net/poland/warsaw/literature/poems/citizen.htm](http://www.mission.net/poland/warsaw/literature/poems/citizen.htm).

## On Danuta Borchardt's translations and ten commandments for translators of Cyprian Norwid

The awareness that each translator should know their author thoroughly is particularly essential to translators of C.K. Norwid, a profoundly demanding and difficult nineteenth-century Polish poet. Hence, cooperation between translators and Norwid scholars is highly desirable. The article describes one such cooperation, undertaken in 2006 by Danuta Borchardt (a translator) and Agata Brajerska-Mazur (a norwidologist). It focuses on difficulties posed by particular texts and describes successes and failures of translation, drawing on Borchardt's *Cyprian Norwid. Selected Poems*, forthcoming from Archipelago Books (USA) in 2011.