

*Italica* 2010, nr 1  

---

**Wratislaviensia**

## RECENZENCI

prof. dr hab. Teresa Giermak-Zielińska  
prof. Monika Woźniak

## RADA NAUKOWA

Sonia Barillari (Włochy), Ingeborga Beszterda (Poznań), Giacomo Ferrari (Włochy),  
Monika Gurgul (Kraków), Jadwiga Miszańska (Kraków), Nicolò Passero (Włochy),  
Olga Płaszczewska (Kraków), Piotr Salwa (Warszawa), Lucinda Spera (Włochy),  
Joanna Ugniewska-Dobrzańska (Warszawa),  
Monika Woźniak (Włochy)

## REDAKTOR NACZELNY

Justyna Łukaszewicz

## SEKRETARZE

Katarzyna Biernacka-Licznar, Szymon Gumienik

## KOREKTA

(język polski, włoski, angielski)  
Alicja Kloska, Maurizio Mazzini, Beata Biernacka-Lovett

## REDAKCJA TECHNICZNA

Dariusz Żulewski / „Dartekst” studio dtp

## PROJEKT OKŁADKI

Krzysztof Galus

Współpraca wydawnicza Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego  
i Wydawnictwa Adam Marszałek

Numer dofinansowany przez Włoski Instytut Kultury w Krakowie  
i Fundację Bona Sforza

Copyright by Wydawnictwo Adam Marszałek  
Toruń 2010

Redakcja „Italica Wratislaviensia”:  
Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego,  
pl. Bp. Nankiera 4, 50-140 Wrocław, e-mail: justyna@uni.wroc.pl,  
www.marszalek.com.pl/italicawratislaviensia

---

Wydawnictwo Adam Marszałek ul. Lubicka 44, 87-100 Toruń,  
tel. 56 660 81 60, e-mail: info@marszalek.com.pl, www.marszalek.com.pl  
Drukarnia nr 2, ul. Warszawska 52, 87-148 Łysomice, tel. 56 678 34 78

---

*Profesorowi Józefowi Heisteinowi,  
mentorowi wielu pokoleń  
polskich italianistów,  
z okazji 85. urodzin*



# SPIS TREŚCI

Wprowadzenie .....	9
--------------------	---

## O TŁUMACZENIU LITERATURY WŁOSKIEJ NA JĘZYK POLSKI

**Jadwiga MISZALSKA**

Sonet w Polsce od XVI do początków XIX wieku a przekłady z języka włoskiego .....	18
--	----

**Alicja PALETA**

Przekłady włoskich librett oratoryjnych na język polski w latach 1764–1795. Trzy strategie tłumaczy .....	37
--	----

**Katarzyna BIERNACKA-LICZNAR**

Wielkie i małe <i>Światki</i> Antonia Fogazzara ukazane przez polskich tłumaczy .....	54
--	----

**Joanna SZYMANOWSKA**

Refleksje na marginesie polskich przekładów <i>Trionfo della morte</i> Gabriela D'Annunzia .....	68
---	----

**Jolanta DYGUL**

Parateksty polskich przekładów z literatury włoskiej w czasach stalinowskich .....	85
---	----

**Maurizio MAZZINI**

<i>Bar Italia</i> Stefana Benniego: mikrokosmos nie do przetłumaczenia? .....	98
--	----

**Joanna UGNIIEWSKA**

Co tracimy w przekładzie? .....	108
---------------------------------	-----

**Alina PAWŁOWSKA-ZAMPINO**

<i>Gomorra</i> Roberta Saviano – specyfika pracy nad przekładem „gatunku zmaconego” .....	118
--	-----

**Paulina MATUSZ**

„Zupełnie inny świat”. O obcości i swojskości  
w polskich przekładach powieści Mileny Agus,  
Marioliny Venezii i Melanii Mazzucco ..... 129

**Justyna ŁUKASZEWICZ**

Literatura włoska tylko w przekładzie  
(ostatnie powieści autorskiej spółki Monaldi & Sorti) ..... 143

**O TŁUMACZENIU LITERATURY**

**POLSKIEJ NA JĘZYK WŁOSKI**

**Olga PŁASZCZEWSKA**

O włoskich przekładach poezji Tadeusza Micińskiego ..... 163

**Anna OSMÓLSKA-MĘTRAK**

Na trasie Breslau–Breslavia: o włoskich przekładach  
prozy Marka Krajewskiego ..... 180

## CONTENTS

From the Editorial Board .....	9
<b>Jadwiga MISZALSKA</b> Sonnet in Poland from the 16 <sup>th</sup> century up to the beginnings of the 19 <sup>th</sup> century versus translations from Italian .....	18
<b>Alicja PALETA</b> Translations of Italian oratorio librettos into Polish language (1764 – 1795). Three translation strategies .....	37
<b>Katarzyna BIERNACKA-LICZNAR</b> Antonio Fogazzaro’s big and small worlds as shown by Polish translators .....	54
<b>Joanna SZYMANOWSKA</b> Reflections on Polish translations of Gabriele D’Annunzio’s <i>Trionfo della morte</i> .....	68
<b>Jolanta DYGUL</b> The paratexts in the Polish translation of Italian Literature in the Stalinist times.....	85
<b>Maurizio MAZZINI</b> Stefano Bennini’s <i>Bar Italia</i> : microcosmos impossible to translate? .....	98
<b>Joanna UGNIEWSKA</b> What is lost in translation?.....	108
<b>Alina Pawłowska-Zampino</b> <i>Gomorra</i> by Roberto Saviano – translation strategies for “blurred genre” .....	118
<b>Paulina MATUSZ</b> „A completely different world”. The extraneous and the familiar in the Polish translations of novels by Milena Agus, Mariolina Venezia and Melania Mazzucco.....	129

**Justyna Łukaszewicz**

Italian literature only in translation (the latest novels by Monaldi  
&Sorti ) ..... 143

**Olga PŁASZCZEWSKA**

Some remarks on poetry by Tadeusz Miciński  
in Italian translations ..... 163

**Anna OSMÓLSKA-MĘTRAK**

On the road Breslau - Breslavia : Italian translations  
of Marek Krajewski's works..... 180



## OD REDAKCJI

Wychodząc od kluczowych pojęć „swojskość” i „obcość”, autorzy artykułów zebranych w pierwszym numerze pisma „Italica Wratislaviensia” zajęli się rolą tłumacza jako pośrednika międzykulturowego i wpływem przekładu na kulturę docelową, poczynawszy od kształtowania się w niej obrazu obcej kultury. Poddali analizie przekłady literackie dawne i najnowsze, a w niektórych przypadkach także ich parateksty, zastanawiając się nad strategiami tłumaczy i szukając odpowiedzi na pytania dotyczące problemów kulturowych oraz odbioru przetłumaczonych dzieł.

Biorąc pod uwagę ogólną liczbę książek tłumaczonych z danego języka, Johan Heilbron zaliczył zarówno włoski, jak i polski do tej samej grupy języków półperyferyjnych<sup>1</sup>. Jednak przez wieki w dokonującej się poprzez przekład wymianie między kulturą włoską i polską panowała wyraźna nierównowaga. Wciąż uzupełniając naszą wiedzę o długiej i bogatej historii tej wymiany, tak istotnej dla kultury polskiej, można się zastanawiać, jaka jest obecnie jej dynamika, jak wygląda stopień wzajemności włosko-polskich i polsko-włoskich relacji.

W tym celu warto ujrzyć prezentowane tu teksty na szerszym tle obecności literatury włoskiej w świadomości polskich odbiorców i odwrotnie. Wydana w 2004 roku *Storia della letteratura polacca* pod red. Luigiego Marinello (Einaudi), w której Olga Płaszczewska znalazła „racjonaln[ą] i wyważon[ą] charakterystyk[ę] twórczości Tadeusza Micińskiego, jaką Andrea Ceccherelli kreśli na użytek włoskich czytelników zainteresowanych literaturą polską”, jest pierwszym tak obszernym opracowaniem ukazującym włoskiemu czytelnikowi, że literatura polska od wieków zajmuje ważne miejsce w kulturze europejskiej. Od 2007 roku wydawane

---

<sup>1</sup> J. Heilbron, *Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System*, „European Journal of Social Theory”, 1999, nr 2.

jest w Rzymie polonistyczne pismo „pl.it – rassegna italiana di argomenti polacchi”, którego obszerny pierwszy numer zatytułowany *La Polonia tra identità nazionale e appartenenza europea* zawiera bardzo bogaty zbiór tekstów dotyczących polskiego języka, literatury, sztuki i historii oraz związków polsko-włoskich. W Polsce najnowsza *Historia literatury włoskiej* autorstwa, autorstwa Krzysztofa Żaboklickiego (PWN), wyszła drukiem w 2008 roku, 11 lat po poprzednim opracowaniu o takim samym tytule autorstwa grupy warszawskich italianistów<sup>2</sup>. Także w 2008 roku ukazała się imponująca dwutomowa *Historia teatru i dramatu włoskiego*<sup>3</sup> przygotowana przez italianistki krakowskie, a rok wcześniej w tym samym środowisku powstał obszerny tom dotyczący włoskiej poezji i włoskich tekstów teatralnych w Polsce<sup>4</sup>. Badacze i miłośnicy włoskiej liryki otrzymali w ostatnich latach bibliografię polskich przekładów tej poezji z rysem historycznym oraz antologię tłumaczeń<sup>5</sup>. Miejsce przekładów, adaptacji i innych „kształtów obecności” włoskiego pisarstwa w kulturze polskiej jest od dawna i także w ostatnich latach ważnym tematem badań humanistycznych, o czym świadczą m. in. książki autorek prezentowanych tu artykułów<sup>6</sup> oraz inne publikacje, jak esej Anny Tylusińskiej o przekładach z włoskiej literatury romantycznej<sup>7</sup> czy artykuły publikowane w se-

<sup>2</sup> *Historia literatury włoskiej*, red. P. Salwa, t. 1–2, Semper, Warszawa 1997.

<sup>3</sup> J. Miszańska, M. Surma-Gawłowska, *Historia teatru i dramatu włoskiego*, t. 1: Od XIII do XVIII wieku, Universitas, Kraków 2008; M. Gurgul, *Historia teatru i dramatu włoskiego*, t. 2: Od XIX do XXI wieku, Universitas, Kraków 2008.

<sup>4</sup> J. Miszańska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków 2007.

<sup>5</sup> M. Gurgul, A. Klimkiewicz, J. Miszańska, M. Woźniak, *Polskie przekłady włoskiej poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do 2002 roku. Zarys historyczny i bibliograficzny*, Universitas, Kraków 2003; *Antologia polskich przekładów poezji włoskiej od wieku XVI do końca XIX stulecia, wstęp, wybór i oprac. M. Gurgul i J. Miszańska*, Collegium Columbinum, Kraków 2006.

<sup>6</sup> J. Łukaszewicz, Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997; J. Miszańska, „Kolloander wierny” i „Piękna Diawnea”. Polskie przekłady włoskich romansów barokowych, Universitas, Kraków 2003; zob. też W. Soliński, *Kształty obecności. Recepcja pisarstwa Umberta Eco w polskiej kulturze literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

<sup>7</sup> A. Tylusińska, *Przekłady z włoskiej literatury romantycznej na język polski w pierwszej połowie XIX wieku*, „Przekładaniec” nr 9, jesień 2001–zima 2002, s. 55–77.

rii „Między oryginałem a przekładem”, w tym Moniki Gurgul na temat przekładów tekstów teatralnych dawniejszych i potencjalnego tłumaczenia najnowszych<sup>8</sup>. W latach 1997 i 2000 Monika Surma i Monika Woźniak pisały tam o stosunkowo marnej i kalekiej obecności współczesnej poezji włoskiej w dzisiejszej Polsce<sup>9</sup>, ale w roku 2006 Joanna Ugniewska skonkludowała swój krótki przegląd *Przekładów z powojennej literatury włoskiej po 1989*, także poezji, dość pozytywną oceną sytuacji: „Można zazdrościć rynkom czytelniczym takim, jak francuski lub niemiecki, na który trafia cała niemal literatura włoska, a włoscy autorzy zajmują nierzadko czołowe miejsca na listach bestsellerów, ale trzeba też uznać, że w dzisiejszej Polsce literatura włoska utorowała sobie, chociaż z niejakim trudem, drogę do polskiego czytelnika”<sup>10</sup>. Jeśli chodzi o relację odwrotną, o zainteresowaniu badaczy tłumaczeniami utworów polskich na język włoski świadczy m. in. książka jednej z autorek niniejszego numeru, Olgi Płaszczewskiej, pt. *Włoskie przekłady dzieł Juliusza Słowackiego* (Universitas, Kraków 2004), tłumaczenia i teksty o przekładach publikowane w „Przekładańcu”, w tym Moniki Woźniak *Hospody pomyśluj, czyli o tłumaczeniu nazw własnych we włoskich przekładach utworów Sienkiewicza* (2005, nr 2), czy też artykuły o przekładach współczesnej poezji polskiej, głównie Szymborskiej<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> M. Gurgul, Tłumacz skazany na kłamstwo? Próba przekładu Trylogii teatralnej Giovanniego Testoriego, [w:] *Między oryginałem a przekładem VIII: Stereotyp a przekład*, red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 299–307.

<sup>9</sup> M. Surma, Nieobecna obecność – współczesna poezja włoska po polsku, [w:] *Między oryginałem a przekładem III: Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, M. Stoch, Universitas, Kraków 1997, s. 127–132; M. Woźniak, „Odpowiedzialność wydawcy – odpowiedzialność tłumacza. Mapa poezji włoskiej w Polsce w ostatnim półwieczu”, [w:] *Między oryginałem a przekładem VI: Przekład jako promocja literatury*, red. M. Filipowicz-Rudek, I. Kaluta, J. Konieczna-Twardzikowa, N. Pluty, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 171–179.

<sup>10</sup> *Literatura włoska w toku*, red. H. Serkowska, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2006, s. 219.

<sup>11</sup> M. in. M. Surma, „Polska muza pod niebem Italii – Szymborska i Herbert po włosku”, [w:] *Między oryginałem a przekładem IV: Literatura polska w przekładzie*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwiec, Księgarnia Akademicka, Kraków 1998, s. 47–56.

Literackie relacje między wspólnotami kulturowymi nawiązują się w oparciu o kontakty polityczne, gospodarcze, naukowe, religijne i wszelkie inne instytucjonalne i indywidualne więzi, które kształtują obraz obcej nacji i propagują jej wzorce kulturowe. Wśród najważniejszych publikacji z ostatnich lat można odnotować dwie dotyczące podróży Polaków do Włoch<sup>12</sup> i jedną traktującą o włoskiej obecności w Polsce<sup>13</sup>. Z dawniejszych opracowań dotyczących relacji polsko-włoskich trzeba wspomnieć liczne owoce naukowej działalności Ryszarda Kazimierza Lewańskiego oraz wychodzące na zmianę we Włoszech i w Polsce tomy będące pokłosiem współorganizowanych przez PAN międzynarodowych konferencji na temat kulturowych powiązań między naszymi krajami<sup>14</sup>.

Większość artykułów zawartych w niniejszym numerze poświęcona jest recepcji literatury włoskiej w Polsce (w układzie chronologicznym), ale reprezentowana jest także polska literatura w przekładach na język włoski. Olga Płaszczewska pochyla się nad skromną włoską recepcją młodopolskiej poezji Tadeusza Micińskiego, jednego z „wielkich nieobecnych w świadomości literackiej [także] innych krajów Europy”, natomiast Anna Osmólska-Mętrak – przeciwnie – zajęła się „wielkim obecnym”, jednym spośród najczęściej tłumaczonych polskich autorów ostatnich lat. Analizując włoskie wersje *Śmierci w Breslau* i *Końca świata w Breslau* z głośnego cyklu powieści kryminalnych Marka Krajewskiego, warszawska badaczka i tłumaczka pracę Valentyny Parisi ocenia w sumie pozytywnie, choć zgłasza wobec przekładów pewne wątpliwości, w tym zastąpienie niemieckiej nazwy miasta (Breslau) włoską (Breslavia), przetłumaczenie na włoski cytowanych w oryginale niemieckich napisów czy pominięcie indeksu niemieckich toponimów z polskimi odpowiednika-

---

<sup>12</sup> La porta d'Italia. Diari e viaggiatori polacchi in Friuli-Venezia Giulia dal XVI al XIX secolo, a cura di Lucia Burello e Andrzej Litwornia, Forum, Udine 2000; M. E. Kowalczyk, Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym osiemnastego wieku, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.

<sup>13</sup> W. Tygielski, Włosi w Polsce XVI–XVII wieku. Utracona szansa na modernizację, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2005.

<sup>14</sup> M. in. Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX, a cura di L. Cini, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma (Civiltà Veneziana, Studi 19) 1965 i Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento, a cura di M. Bristigier, J. Kowalczyk e J. Lipiński, PWN, Warszawa 1984.

mi, co u włoskiego odbiorcy może ukształtować błędny obraz skomplikowanej historii Wrocławia i Dolnego Śląska. Warto przy tej okazji wspomnieć o tomie *Gombrowicz i tłumacze* pod redakcją Elżbiety Skibińskiej, poświęconym jednemu „z nielicznych autorów polskich, którzy osiągnęli pewną sławę we Włoszech i są znani szerszej publiczności”<sup>15</sup>, w którym ukazały się aż trzy artykuły na temat włoskich przekładów i, szerzej, włoskiej recepcji *Ferdydurke*, oraz o podobnym, planowanym na rok 2010 tomie *Lem i tłumacze* (trzecim z tej serii<sup>16</sup>), gdzie będą omawiane między innymi włoskie tłumaczenia najpopularniejszego na świecie polskiego autora.

Opracowania zamieszczone w niniejszym numerze poświęcone są różnym gatunkom i rodzajom literackim: omawiane są przede wszystkim powieści, ale także opowiadania, „gatunek zmacony” i utwory poetyckie, w tym należące do teatru muzycznego libretta oratoryjne *Metastasia*. Jeszcze bardziej różnorodne są perspektywy badawcze przyjęte przez autorów: studium wielowiekowej obecności w literaturze polskiej przejętego z literatury włoskiej sonetu (Jadwiga Miszalska), badanie serii przekładowej (Joanna Szymanowska), polska recepcja twórczości jednego włoskiego autora (Katarzyna Biernacka-Licznar), czy wreszcie rozważania na temat przekładu nieistniejącego (Maurizio Mazzini).

Dwie badaczki pochyliły się nad włoskimi wpływami w dawnej kulturze polskiej. Jadwiga Miszalska, wychodząc od klasycznego studium Itamara Evena-Zohara na temat polisystemów literackich, ilustruje otwartość literatury polskiej na obce wzory, realizując śmiały zamysł „prześledzenia rozwoju w Polsce jednego z bardziej popularnych gatunków lirycznych, sonetu, w powiązaniu z przekładami tej formy z języka włoskiego”. Alicja Paleta, ograniczając ramy swojej analizy do czasów stanisławowskich, analizuje w celu porównania strategii różnych tłumaczy trzy z 40 ówczesnych polskich przekładów włoskich librett oratoryjnych.

---

<sup>15</sup> Caterina Squillace-Piowarczyk, *Między dziełem filozoficznym a politycznym – recepcja „Ferdydurke” we Włoszech*, [w:] *Gombrowicz i tłumacze*, red. E. Skibińska, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask 2004, s. 53.

<sup>16</sup> W tomie *Konwicki i tłumacze* (red. E. Skibińska, Leksem, Łask 2006) Ewelina Marczak analizuje Portrety głosowe postaci we francuski i włoskim przekładzie „Małej apokalipsy” („Piccola apocalisse, w przekładzie Pietra Marchesaniego, jest [...] jedynym utworem Konwickiego wydanym we Włoszech”, s. 189)

Analizowane utwory wyszły spod pióra najwybitniejszego przedstawiciela gatunku, który należał do zrodzonych we Włoszech form teatralnych (w tym słowno-muzycznych) bardzo popularnych wówczas w całej Europie, jak *commedia dell'arte*, opera seria, opera buffa, kantata.

Pozostałe artykuły dotyczą przekładów, które powstawały w okresie od końca XIX wieku do roku 2009. Na przykład Joanna Szymanowska szuka odpowiedzi na pytanie, „jakiego czytelnika modelowego postuluje tekst powieści D'Annunzia [*Trionfo della morte*] i jak poradzili sobie z tym postulatem jego [trzej] polscy tłumacze”. Zdaniem badaczki odczytanie utworu przez autora ostatniej wersji (1976), Stanisława Kasprzysia, „ze względu na wyraźnie odczuwalny dystans tłumacza do przedmiotu jego działań translatorskich, można nazwać pragmatycznym lub ironicznym”. Ostatnio został on twórcą najnowszego, drugiego ogniwa innej serii przekładowej jako tłumacz arcydzieła Lampedusy *Il Gattopardo*, który w posłowniu, ustosunkowując się do poprzedniej wersji, wyjaśnia niektóre własne decyzje translatorskie, w tym zmianę tytułu z *Lamparta* na *Gepard*<sup>17</sup>. Pojawiło się zatem wdzięczne pole do kolejnych badań strategii tłumaczy i wydawców oraz błędów przekładowych, obok tych, jakie stanowią długie serie polskich przekładów *Boskiej Komedii czy Pinokia*<sup>18</sup>, które o nowe elementy wzbogaciły się w ostatnich latach, ale także krótszych, na przykład tych, o których wspomina Katarzyna Biernacka-Licznar, wśród „odważnych kobiet, które rozślawiły imię pisarza z Vicenzy w Polsce” wymieniając dwie zasłużone tłumaczki literatury włoskiej, Barbarę Sieroszewską (autorkę drugiego przekładu *Małego światka nowożytnego*, 1980) i Halinę Kralową (autorkę drugiego przekładu *Dawnego światka*, 1984).

W kilku artykułach poruszony został problem tekstów okalających pochodzących od tłumacza lub wydawcy. Warto przy tej okazji odnotować ostatnio wydaną książkę wrocławskich autorów na temat przypisów tłumacza, także w przekładach z włoskiego<sup>19</sup>. W niniejszym nume-

<sup>17</sup> G. Tommasi di Lampedusa, *Gepard*, przełożył, przypisami i posłowiem opatrzył S. Kasprzysiak, *Czuły barbarzyńca*, Warszawa [2009].

<sup>18</sup> Zob. m.in. J. Łukaszewicz, *Motywy kulinarne w „Pinocchii” i w jego polskich wersjach*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 3, s. 191–216.

<sup>19</sup> *Przypisy tłumacza*, red. E. Skibińska, Księgarnia Akademicka, Wrocław–Kraków 2009 (tam m.in.: J. Łukaszewicz, *Parateksty polskich przekładów „Pinocchia” i W. Soliński, „Przypisy” do „Tajemniczego płomienia królowej Loany” Umberta Eco*).

rze Jolanta Dygul omawia kwestię manipulacji odbiorem czytelniczym w czasach stalinowskich przez modyfikację przekazu ideologicznego za pośrednictwem paratekstów edytorskich, analizując przede wszystkim przypadek ówczesnego bestsellera, powieści *Agnieszka idzie na śmierć* Renaty Viganò (1949), w Polsce wydanej w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych w nakładzie 210 tys. egzemplarzy.

Większość autorów numeru para się także tłumaczeniem, nie tylko zresztą literackim, istotnym elementem publikacji są zatem głosy o własnej pracy translatorskiej. Joanna Ugniewska wychodzi od refleksji na temat nieprzekładalności, przypominając między innymi o negocjacyjnym charakterze procesu tłumaczenia, na który zwrócił uwagę Umberto Eco w książce pod symptomatycznym tytułem *Dire quasi la stessa cosa* (jak wiadomo, „prawie” robi wielką różnicę...). Przechodząc od częściowych, całkowitych, nieuniknionych albo niepotrzebnych strat w przekładzie, o jakich piszą jego teoretycy, do własnej praktyki przekładowej, autorka zdradza, jak radziła sobie z różnymi przypadkami intertekstualności w powieściach Antonia Tabucchiego (aluzje literackie, kryptocytaty), polemizując z Eco, który „podpowiada rozwiązania doprawdy zbyt radykalne, czy też raczej pomyślane w duchu skrajnego funkcjonalizmu i *skopos theory*”, polegające na przyznawaniu tłumaczowi nadmiernej swobody adaptacyjnej. W moim artykule jako sferę relatywnej wolności tłumacza przedstawiam jego przypisy na przykładzie własnej pracy nad tłumaczeniem ostatnich powieści Rity Monaldi i Francesca Sortiego, których egzotyckość polega między innymi na tym, że nie zostały wydane w oryginale. Największym wyzwaniem przekładowym jest w przypadku tych tekstów problem złożonej stylizacji idiolektu narratora, ale pojawiają się także problematyczne dla odbiorcy polskiego odniesienia do realiów i aluzje literackie. Wspólnym mianownikiem autorów i utworów omawianych przez ich polskie tłumaczki jest przemieszanie gatunków i budowanie napięcia między rzeczywistością i fikcją. Tabucchi, autor prozy eklektycznej, ponowoczesnej, zafascynowany relacją między literaturą a życiem, jest jednym z najczęściej tłumaczonych i najbardziej popularnych, także w Polsce, włoskich pisarzy, Monaldi i Sorti skutecznie budują karierę światową swoich sensacyjnych powieści historycznych z deklarowanym celem odkłamywania historii za pośrednictwem fikcji, a Rober-

to Saviani jest przedstawicielem dziennikarstwa interwencyjnego i jego „nadrzędnym, wielokrotnie deklarowanym celem [...] było dotarcie – z przyczyn pozaliterackich [...] – do jak najszerszego kręgu odbiorców.” Jak pisze Alina Pawłowska-Zampino, która jest też autorką przekładu jednej z włoskich powieści omawianych w artykule Pauliny Matusz, tłumacz *Gomorry* jest więc „zobowiązany do szczególnego skupienia się na komunikatywności przekładu” i pełnienia „misji mediatora kulturowego”, co oznacza, że „tam, gdzie doświadczenia poznawcze czytelnika oryginału i czytelnika przykładu nie pokrywają się, należy zrobić wszystko, by je przybliżyć, nawet za cenę drobnych ingerencji w tekst oryginału”.

Na zasadniczy dla przekładoznawstwa problem (nie)przekładalności kieruje uwagę w tytule swego tekstu także Maurizio Mazzini, który przedmiotem swojej refleksji uczynił potencjalne tłumaczenie na polski książki Stefana Benniego *Bar Sport* (1976). Określając ją jako „arcydzieło włoskiej literatury humorystycznej”, zastanawia się, w jakim stopniu można by oddać w przekładzie zawarty tam obraz zbiorowej wyobraźni Włochów żyjących trzydzieści lat temu w Emilii-Romanii. Chodzi o utwór szczególnie egzotyczny dla polskiego odbiorcy z racji licznych odwołań do kultury nie tylko włoskiej, ale i regionalnej, przy czym wyzwanie stojące przed tłumaczem potęguje rozległa „strefa ciszy”, czyli sprawy, o których tekst nie mówi, bo są oczywiste dla nadawcy i odbiorcy komunikatu wyjściowego. Zgodnie z interdyscyplinarnym charakterem przekładoznawstwa, autor artykułu zapożycza to pojęcie od historyka teatru Franca Ruffiniego. Może mimo wszystko już w najbliższych latach spod pióra któregoś z polskich tłumaczy wyjdzie dobry przekład arcytrudnego tekstu Benniego, podobnie jak można – wraz z Olgą Płaszczewską – mieć nadzieję, że powstaną „aktualne, piękne literacko i doskonałe filologicznie przekłady poezji, prozy i dramatów Micińskiego – we współczesnych Włoszech nie brak przecież utalentowanych tłumaczy i znawców naszej literatury”.

*Justyna Łukaszewicz*



**O TŁUMACZENIU LITERATURY  
WŁOSKIEJ NA JĘZYK POLSKI**

Jadwiga MISZALSKA  
Uniwersytet Jagielloński

## SONET W POLSCE OD XVI DO POCZĄTKÓW XIX WIEKU A PRZEKŁADY Z JĘZYKA WŁOSKIEGO

Jednym z zagadnień poruszanych często przy okazji studiów nad przekładami literackimi jest potencjalny wpływ, jaki mogą one wywierać na rozwój literatury docelowej. Problematyką tą zajął się Itamar Even-Zohar w klasycznym już studium na temat polisystemów literackich<sup>1</sup>. Izraelski badacz zauważa, że istnieją literatury, które w sposób szczególnie wdzięczny odpowiadają na bodźce zewnętrzne, przejmując obce wzory, niejednokrotnie w sposób twórczy. I nie chodzi tu jedynie o tzw. „literatury małe”, gdyż bez wątpienia do „otwartych literatur” zaliczyć można np. literaturę rosyjską<sup>2</sup>.

Otwartością na obce wpływy cechuje się również literatura polska, która, zyskawszy swą dojrzałą formę dopiero w wieku XVI, mogła czerpać z artystycznie już doskonałych literatur zachodniej i południowej Europy. Przedmiotem niniejszych rozważań będzie zatem próba prześledzenia rozwoju w Polsce jednego z bardziej popularnych gatunków lirycznych, sonetu, w powiązaniu z przekładami tej formy z języka włoskiego.

Sonet narodził się w XIII wieku na Sycylii. Do dziś badacze spierają się o jego genezę. W swej początkowej fazie rozwoju był to utwór czterenastowersowy, pisany klasycznym dla włoskiej literatury jedenastozgłoskowcem. Owe 14 wersów dzieliło się w pierwszej fazie na dwie strofy

---

<sup>1</sup> I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature in the Literary Polisystem*, [w:] *Papers on Poetics and Semiotics* 8, red. B. Hrushovski, I. Even-Zohar, Tel Aviv 1978; tłum. polskie, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Zak, Kraków 2009, s. 195–204.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 202.

*ottetto* i *sestetto* z układem rymów ABABABAB i CDCDCD lub CDEC-DE. Na Sycylii sonet stanowił zawsze część szerszego układu poetyckiego: sonety różnych autorów składały się na *tenzone*, czyli spór poetycki, a utwory jednego autora określane były jako *corona* ('wieniec'). Sycylijskie sonety już w połowie XIII wieku tłumaczone były przez Toskańczyków. Było to zazwyczaj dość mechaniczne przełożenie tekstu z języka sycylijskiego na toskański; zabieg możliwy z uwagi na bliskość dwóch języków. W tym pierwszym zabiegu translacyjnym, po którym następują próby oryginalne, zauważamy też pierwsze modyfikacje formy: *ottetto* rozpada się na dwa tetrastychy, a *sestetto* staje się dwoma tercynami. Tetrastychy, początkowo jeszcze o rymowaniu krzyżowym, dostają potem rymy okalające: ABBA ABBA, w tercynach pojawia się mnogość wariantów rymowych: CDC DCD i CDE CDE, ale także CDD DCC, CDE EDC, CDE DCE, CDE DEC, CDC CDC<sup>3</sup>. Takie zatem cechy formalne będzie nosił sonet toskański w wieku XIII i XIV, zyskując przy tym status bodaj najważniejszej formy poetyckiej<sup>4</sup>. W Toskanii nadal istnieje dążność do łączenia sonetów w zbiory: *tenzoni*, *corone* i *canzonieri*, ale powstają też utwory pojedyncze. Przemianie podlega tematyka utworów: podczas gdy na Sycylii sonet był nośnikiem treści filozoficznych i doktrynalnych, a poetów zajmowała głównie natura miłości, w Toskanii tematyka miłosna przedstawiana była również w ujęciu sentymentalnym i erotycznym, a nawet żartobliwym; pisano również utwory o charakterze okolicznościowym.

W wieku XVI sonet podbija Europę; najpierw pojawia się w Hiszpanii, potem we Francji i w Anglii. Jego rozwój we Francji jest interesujący z uwagi na potencjalne wpływy w Polsce. W pierwszej połowie wieku próby tej formy odnajdujemy u trzech francuskich poetów: są to Clément Marot (1536), Mellin de Saint-Gelais (1538), Jacques Peletier du Mans (1547)<sup>5</sup>. Poeci ci eksperymentują z metryką tercyn i wprowadzają nowe warianty. Marot proponuje CC DEED; Mellin de Saint-Gelais – CDCD EE; CDDC EE, a Peletier du Mans użył dość szerokiej gamy rozwiązań: CC DEED, CDDC EE, CDCD EE, CC DEDE. Tym, co

<sup>3</sup> Por. P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991, s. 236–248.

<sup>4</sup> Powstają też wtedy we Włoszech pierwsze teorie sonetu: *Documenti d'amore* Francesca da Barberino i *Summa Artis Rithmici Vulgaris Dictamini* Antonia da Tempo.

<sup>5</sup> Daty w nawiasach oznaczają rok powstania lub publikacji sonetów.

łączy te propozycje, jest odejście od dwóch tercyn (3+3) na korzyść tetrastychu i dystychu (4+2 lub 2+4). Częste użycie tych rozwiązań w poezji francuskiej sprawiło, iż w terminologii polskiej ten typ sonetu bywa nazywany „francuskim”. Francuskie słowniki metryki określają jednak jako wariant czysto francuski tylko rozwiązanie zaproponowane przez Peletiera du Mans, tzn. CC DEDE, a np. wariant Marota (CC DEED) określany bywa jako włoski<sup>6</sup>, choć włoskie opracowania takiego wariantu w ogóle nie ujmują. Po przejrzeniu polskich publikacji sprawa okazuje się jeszcze bardziej skomplikowana, gdyż jako warianty francuskie wskazuje się CC DEED (przez Francuzów uważany za włoski) i CDDC EE, podczas gdy forma uważana przez Francuzów za najbardziej dla nich typową i klasyczną (CC DEDE) w polskiej literaturze przedmiotu w ogóle się nie pojawia<sup>7</sup>.

W Anglii w XVI wieku z sonetem eksperymentowali Thomas Wyatt i Henry Howard, Earl of Surrey. Przyjęli klasyczne wzorce, ale specyfika języka angielskiego i trudność w znalezieniu wielu słów o podobnych końcówkach skłoniła ich do wprowadzenia większej ilości rymów: ABBA CDDC EFFE GG. I tu rysuje się tendencja zastąpienia dwóch tercyn strofami cztero- i dwuwiersowymi. Najbardziej znany i oryginalny jest wariant powszechnie zwany szekspirowskim, o rymach naprzemiennych i parzystym dystychu: ABAB CDCD EFEF GG. Wracano jednak do form klasycznych, jak ta, która przyjmie się w Polsce: ABBA ABBA CDCD EE, zwana przez anglosaskie słowniki włoską<sup>8</sup>. Jako francuskie wskazuje się w Anglii natomiast formę Marota (CC DEED) oraz Peletiera du Mans, tzn. CC DEDE, a także CC DCCD – nie wspomnianą ani przez Francuzów, ani Włochów<sup>9</sup>. Nie jest wykluczone, że powyż-

<sup>6</sup> Por. M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Le Livre de Poche, Paris 1997; M. Aquien, G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, LGF, Paris 1996.

<sup>7</sup> Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

<sup>8</sup> Jest to o tyle interesujące, że we Włoszech nie stosowano zbyt często w tercynach rymów parzystych, a pod koniec wieku XIV i w XV wręcz ich unikano. Por. P. G. Beltrami, *op. cit.*

<sup>9</sup> Cfr. Ch. Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford–New York 1990; A. Preminger, T. V. F. Brogan, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1993.

sze schematy określane przez francuskich i anglosaskich badaczy jako włoskie były również używane w Italii, ale na pewno nie tak często, by można je uznać za schematy klasyczne; zresztą stosowanie rymów parzystych w tercynach było we Włoszech nader rzadkie i takie typy strof pojawiają się tu dość późno, np. u Torquata Tassa i Giordana Bruna<sup>10</sup>.

W Polsce sonet pojawia się w drugiej połowie wieku XVI dzięki trzem poetom: Janowi Kochanowskiemu, Mikołajowi Sępowi-Szarzyńskiemu i Sebastianowi Grabowieckiemu<sup>11</sup>. Kochanowski, twórca ścisłego sylabizmu w polskiej poezji, jest absolutnym pionierem w użyciu wielu form metrycznych. Naliczono bowiem w jego utworach aż 52 formy stroficzne, wśród których znajdują się przejęte z Włoch: sekstyna, tercyna czy oktawa. Jego trzy sonety powstały prawdopodobnie w okresie dworskim między rokiem 1560 a 1570 i zostały wydane w roku 1584 w zbiorze *Fraszek*. Jeden z nich ma klasyczną tokańską formę ABBA ABBA CDCDCD (*Do Franciszka*), dwa podążają za schematem ABBA ABBA CDCD EE (*Do St. Wapowskiego*, *Do Paniej*). Utwory te, mimo że realizują formę sonetu, nie w pełni wpisują się w jego pierwotną funkcję, bowiem tylko jeden z nich stanowi pochwałę damy, a inne z uwagi na swą okolicznościową czy żartobliwą treść zbliżają się do wzorców szesnastowiecznych. Zastosowany schemat tercyn łączony jest zazwyczaj przez badaczy z tradycją francuską. Używał go rzeczywiście Melin de Saint-Gelais, ale, jak wspomniano, we Francji nie jest uważany za najbardziej typowy. Niektórzy badacze sugerują też wpływy włoskie, nie dając jednak stosownego poparcia faktograficznego<sup>12</sup>. Kochanowski kształtował się jako poeta we Włoszech, nieobca mu była też poezja francuska, ale trudno tu wskazać na bezpośrednie zależności. Istotne wydaje się natomiast, że wybór formalny jest w utworach Kochanowskiego ściśle związany z semantyką wersów. W obu sonetach końcowy dystych stanowi rodzaj puenty, a słowa w wygłosie wersów związane są znaczeniowo, tworząc antytezę lub wzmocnienie: „A bił się dobrze. Boddaj tak **uboga** / Dziś Polska była i poganom **sroga!**” (*Do St. Wapowskie-*

<sup>10</sup> Szeroką panoramę włoskiego sonetu podaje A. Ruschioni, *Morfologia e antologia del sonetto*, vol. 1–2, Celuc, Milano 1974–75.

<sup>11</sup> Warto przypomnieć w tym miejscu pierwszą całościową antologię polskiego sonetu: *Sonet polski*, wybór i oprac. W. Folkierski, Krak. Sp. Wydawnicza, Kraków 1925.

<sup>12</sup> L. Pszczołowska, *Wiersz polski*, Funna, Wrocław 2001, s. 65.

go, ww. 13–14); „Sława z dowcipu sama **wiecznie stoi**, / Ta gwałtu nie zna, ta się lat **nie boi**” (*Do Paniej*, ww. 13–14).

Drugim chronologicznie autorem, który posłużył się sonetem, był Sęp-Szarzyński. Ten zdolny poeta, zmarły w wieku około 30 lat, nie pozostawił zbyt obszernej spuścizny. Wiele jego utworów zaginęło, a część przetrwała dzięki publikacji z roku 1601<sup>13</sup>, w której pojawia się też sześć sonetów noszących cechy manieryzmu i metafizycznego niepokoju wczesnego baroku. Tematyka wierszy nie zaskakuje, wpisuje się idealnie w tendencję epoki; problematyka metafizyczna i religijna jest charakterystyczna dla tzw. petrarkizmu duchowego drugiej połowy wieku XVI. Napisane między rokiem 1570 i 1580 podążają za schematem zastosowanym przez Kochanowskiego: ABBA ABBA CDCD EE. Choć w Europie wcale nie najczęściej stosowany, wariant ten zatem został wówczas w Polsce przyjęty<sup>14</sup>. Warto natomiast podkreślić, że Kochanowski i Sęp-Szarzyński nie tłumaczą obcych utworów, lecz stosują formę sonetu w swych oryginalnych kompozycjach, co świadczy o sile ich talentu. W wielu literaturach europejskich bowiem sonet pojawiał się przy okazji przekładów jego najwybitniejszego mistrza, Francesca Petrarke.

Grabowiecki eksperymentował z wieloma formami metrycznymi. W zbiorze *Setnik rymów duchownych*, opublikowanym w 1590 roku, zawarł ponad 200 utworów o tematyce religijnej i metafizycznej, napisanych po śmierci żony, czyli po roku 1584. Wpływy włoskiego petrarkizmu duchowego są u Grabowieckiego oczywiste, a wśród wierszy zidentyfikowano przekłady i parafrazy psalmów Bernarda Tassa, pieśni i sonetów Gabriela Fiammy zaczerpniętych ze zbioru *Rime spirituali* (Wenecja, 1570) oraz pierwszą próbkę z Petrarke, fragment kancony *Vergine bella*<sup>15</sup>. W *Setniku* Grabowieckiego pojawia się też 16 sonetów, z których 14 to przekłady z Fiammy. Grabowiecki przełożył 19 sonetów weneckiego poety, ale pięciu z nich zdecydował się nadać inny kształt. Dwa z 16 sonetów są prawdopodobnie oryginalne, choć i tu nie można wykluczyć obcych wpływów, np. hiszpańskich. W tercynach dzie-

<sup>13</sup> Mikołaja Sępa Szarzyńskiego *rytmy albo wiersze polskie*, br. m. w., 1601.

<sup>14</sup> We Włoszech na przełomie wieku XIV i XV schematu tego użył tylko Simone Serdini. Por. P. G. Beltrami, *op. cit.*, s. 237, n. 53.

<sup>15</sup> A. Litwornia, *Sebastian Grabowiecki. Zarys monograficzny*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.

sięciu sonetów (dwóch oryginalnych i ośmiu przekładów) odnajdziemy klasyczne wzorce włoskie (CDE CDE; CDE EDC). Poza tym poeta użył trzy razy CDE DCE i dwa razy CDE ECD. Tłumacząc sonety Fiammy, Grabowiecki poczyna sobie dość swobodnie; całkowicie rezygnuje z najprostszego schematu z rymami naprzemiennymi CDC DCD i pięć razy wprowadza inne rozwiązania (CDE DCE; CDE EDC). Chodzi jednakże o schematy stosowane szeroko w szesnastowiecznej poezji włoskiej, np. przez Vittorię Colonnę, Pietra Bemba, Giovanniego Della Casa i innych, a brak rozwiązań typu „francuskiego” świadczy o włoskich upodobaniach poety. Odstępstwa od propozycji Fiammy nie są spowodowane trudnościami w odwzorowaniu schematu, przeciwnie: świadczą o dużej sprawności technicznej polskiego poety i o jego dobrej znajomości włoskiej tradycji. Dowodem na to niech będzie przekład sonetu zbudowanego w oparciu o dwa rymy, uzyskane przez dwa leksemy powtarzające się w wygłosie wersów (ABBA ABBA BAB ABA – *sonetto continuo*), z którym Grabowiecki radzi sobie znakomicie. Słowa „żywot” i „śmierć” (jako odpowiedniki *vita* i *morte* z oryginału) pojawiają się w czternastu wersach utworu, tworząc niebywale misterną konstrukcję.

Z Twej śmierci Jezus dochodzimy żywota. **A**  
 Śmierć podejmując dla nas, władzą śmierci **B**  
 bierzesz, a – z Twej k nam miłości – tej śmierci **B**  
 moc dawasz, co nas wpuszcza do żywota. **A**  
 Śmierci, ty godność przechodzisz żywota, **A**  
 bo z tobą człek ujść może wiecznej śmierci; **B**  
 nie ma nic nad cię, święta, wdzięczna śmierci **B**  
 droższego ten skarb zmiennego żywota. **A**  
 Przeto i mnie zbrzydł żywot, pragnąc śmierci, **B**  
 Gdyż śmierć tylko wwieść może do żywota – **A**  
 Tak wielka waga w mych zmysłach tej śmierci. **B**  
 Tak ja mrąc żyję, konam tak, żywota **A**  
 Dochodzę i tak pożadam tej śmierci, **B**  
 Że w niej jest rozkosz mojego żywota. **A**

W pierwszych latach XVII wieku nie słabnie w Polsce zainteresowanie włoską literaturą, dość wspomnieć słynne przekłady Piotra Kocha-

nowskiego. W sposób wyraźniejszy zarysowuje się też związek polskiego sonetu z tłumaczeniami z włoskiego. W polskiej tradycji sonet często kojarzony jest z kulturą baroku, jednakże pozostał on w wieku XVII formą całkowicie elitarną i często nie zdajemy sobie sprawy z faktu, że próbowali się z nim wówczas zmierzyć jedynie trzej polscy poeci.

Około roku 1630 ujrzały światło trzy przekłady petrarkowskich sonetów. To pierwszy znaczący ślad piewcy Laury w polskiej kulturze. Sonety 132, 133, 134 i *Trionfo d'amore* poprzedzone dedykacją dla królewicza Władysława Wazy, zachowane w rękopisie i wydane drukiem dopiero w wieku XIX<sup>16</sup>, po długich dyskusjach przypisano Danielowi Naborowskiemu, choć i ta atrybucja nie jest pewna. Pewne jest natomiast, że tłumacz był poetą wielce utalentowanym. W przekładach zauważamy bardzo ciekawe podejście twórcze do pierwowzoru. Jako pierwszy w Polsce Naborowski zdecydował się odejść w sonecie od jedenastozgłoskowca, zastępując go polskim ekwiwalentem, trzynastozgłoskowcem (13<sub>7</sub>) i wprowadził własny wariant rymów również w *ottetto* (ABBA ACCA). W tercynach w jakiś sposób pozostał wierny Petrarce, stosując podobny porządek rymów i zmieniając jedynie ich relacje z rymami tetrastychów: rymy tercyn u Petrarce różnią się od rymów *ottetto*, Naborowski w tercynach podejmuje natomiast rym A użyty w dwóch pierwszych strofach (Petrarka: CDE DCE → Naborowski: ADE DAE; Petrarka: CDE CDE → Naborowski: DEF DEF; Petrarka: CDE CDE → Naborowski: DEA DEA). I tu wprowadzone zmiany nie świadczą o niemożności poety, lecz przeciwnie, o jego inwencji. Pisząc swój własny sonet, polski poeta z powodzeniem stosuje klasyczny układ tetrastychów, ciekawie łącząc je z tercynami: ABBA ABBA ACD CAD. Naborowskiemu udało się oddać klimat manierystycznych sonetów Petrarce w sposób niezmiernie lekki i niewymuszony, a jego przekłady to bodaj najznakomitsze polskie wersje utworów tokańskiego poety<sup>17</sup>. Pe-

<sup>16</sup> *Biblioteka Ossolińskich*, 1864, t. 4; W. A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie*, Druk. S. Orgelbranda, Warszawa 1851–1852.

<sup>17</sup> Przekłady Naborowskiego wielokrotnie poddawano analizie. Por. np. W. Weintraub, *Naborowskiego przekłady z Petrarce i Du Bartasa*, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAN” 1933, nr 5, s. 23–25; M. Adamczyk, *Trzy sonety Petrarce*, „Poezja” 1968, nr 9.



trarkowskie sonety w swej polskiej szacie świetnie oddają klimat tej poezji i stają się w Polsce klasycznym przykładem gatunku.

Odnosząc się do polskiej recepcji petrarkowskich sonetów, należałoby wspomnieć o jednym jeszcze fakcie literackim. Z początkiem wieku XVII doczekał się polskiej wersji również sonet 138 *Fontana di dolore*. Jest to jeden z tzw. „sonetów babilońskich” podejmujących tematykę upadku moralnego współczesnego Rzymu – określanego przez autora mianem Babilonu – i bolesnych dla Kościoła zdarzeń związanych z „niewolą awiniońską”. Sonety te cieszyły się od połowy wieku XVI sławą wśród przedstawicieli reformacji, służąc jako oręż w polemice antykurialnej<sup>18</sup>. W Polsce sonet 138 przyciągnął uwagę dwóch teologów. Melecjusz Smotrycki należał do najważniejszych rusińskich pisarzy religijnych, a interesujący nas przekład pojawia się w jego pierwszym dziele, pisanym w duchu polemiki z kościołem rzymskim *Threnos to jest lament jedynej świętej powszechnej apostolskiej wschodniej cerkwi*<sup>19</sup>. Opisuując upadek Kościoła, powołuje się on m.in. na autorytet Petrarki i korzysta ze wspomnianego utworu oraz z fragmentu listu 14 z serii *Sine nomine* (*Sine titulo*).

Sonet pojawia się najpierw w przekładzie łacińskim Heronymusa Mariusa (Massariususa)<sup>20</sup>, a następnie w wersji Smotryckiego:

Roma fons aerumnarum, domus irae, plena furons,  
 Errorum ludus, sectarum mobile templum,  
 Roma quidem fueras, nunc es babylonia fallax  
 Exqua tot luctus, genuitusque feruntur in orbem,  
 O fraudum mater, carcerque teterrimus irae

<sup>18</sup> Por. J. Miszałska, *Il sonetto 138 di Petrarca nel barocco polacco: tra letteratura e ideologia*, [w:] *La tradizione del Petrarca e l'unità della cultura europea*, red. M. Febbo, P. Salwa, Semper, Warszawa 2005, s. 445–453.

<sup>19</sup> M. Smotrycki, *Threnos to jest lament jedynej świętej powszechnej apostolskiej wschodniej cerkwi z objaśnieniem dogmat wiary pierwszej z greckiego na słowieński, a teraz ze słowieńskiego na polski przełożony przez Theophila Orthologa tejże świętej wschodniej cerkwi syna*, br. w., Wilno 1610, k. 69v<sup>o</sup>-k. 70r<sup>o</sup>.

<sup>20</sup> Sonet opublikowano w: H. Marius, *Eusebius captivus sive modus procedendi in Curia Romana contra Luteranos in quo praecipua Christianae religionis capita examinantur: trium dierum actis absolutus*, Johann Oporinus (?), Basel 1553.

Carnificina boni sed iniqui sedula (f) nutrix  
 Vivorum infernus, miraculum insigne futurum.  
 Si nunquam contra te Christi faeviat ira,  
 Casta in pauperie tua sunt fundamina iacta  
 Sed modo fundantes oppugnas carnibus altis  
 [Quid nam frontes habes meretrix; quo niteris audax,  
 Spes in adulteriis; Spes est in divite cista.  
 Non igitur redeat te Constantinus adaugens  
 Protinus ac miserum qui sustinet ausserat orbem.]

Rzymie, źródło nieszczęścia, domie gniewu pełny,  
 Szkoło błędów, herezji kościele odmienny.  
 Rzymem byłeś, a teraz jesteś Babylonem  
 Stąd tak wiele kłopotów płynie w każdą stronę.  
 O miasto zrad, o dobrych okrutne więzienie  
 A złych tarczo i wdzięczne nader opatrzenie.  
 Żywych piekło. Dziw będzie wielki niesłychany,  
 Jeśli Cię w swym nie zetrze gniewie Pan nad Pany.  
 W ubóstwie fundowane, w pokorze, w czystości  
 Teraz wszystko to tłumisz rogiem swej twardości.

Drugim tłumaczem sonetu był pisarz kalwiński Krzysztof Kraiński. W *Postylli kościoła powszechnego*, wydanej w Łaszczowie w rok po *Threnos*, czyli w roku 1611, komentując rozdz. 7 Ewangelii św. Mateusza dotyczący fałszywych proroków na szóstą niedzielę po Trójcy św., przedstawia Rzym jako siedlisko najbardziej niebezpiecznych błędów i herezji. Następnie cytuje sześć wersów sonetu 138 w wersji łacińskiej i w polskim przekładzie<sup>21</sup>.

O fons dolorum, domicilium irarum  
 Schola errorum, templum haereseum  
 Olim Roma nunc Babylon falsa et nequam  
 Nide proditionum in quo latitant  
 Quaecunqae; mala per orbem terrarum  
 hodie sparguntur.

O źródło żalości, domie gniewów wielkich,  
 Szkoło błędów, kościele sekt kacerskich wszelkich,  
 Przedtym Rzym, a teraz Babylon fałeczny

<sup>21</sup> K. Kraiński, *Postylla kościoła powszechnego*, b.w., Łaszczów 1611.

A we wszelką złość prawie dostateczny,  
Gniazdo zrad, w którym się wylągnione tają  
Te złości, które po wszem świecie latają.

Obaj pisarze korzystają z łacińskich wersji utworu<sup>22</sup>, które z oczywistych względów nie uwzględniają formy sonetu. Tłumaczy nie interesowały zresztą poetyckie aspekty tekstu i być może w ogóle nie znali włoskiego pierwowzoru. Potraktowali wiersz czysto instrumentalnie. Smotrycki, mimo że miał do dyspozycji cały tekst łaciński, przełożył tylko 10 wersów, a uwagę Kraińskiego przyciągnął zaledwie sześciowersowy fragment. Dla obu pisarzy istotny był temat sonetu i nie wahali się go wykorzystać w funkcji polemicznej i politycznej, a ich wersje wpisują się bardziej niż w historię literatury polskiej, w dzieje kultury naszego kraju.

Prawdziwym mistrzem sonetu w wieku XVII był, jak wiadomo, Jan Andrzej Morsztyn. Dzięki swym studiom we Francji i Włoszech oraz licznym misjom dyplomatycznym poznał dobrze europejskie mody literackie. Jednym z głównych wzorów Morsztyna był Marino, którego około 50 utworów przełożył lub sparafrazował, wykazując się rzadką maestrią formalną i konceptualną<sup>23</sup>.

Zbiór poezji Morsztyna zawiera 24 sonety, z których sześć to tłumaczenia z Marina. Morsztyn sparafrazował także innych 18 sonetów włoskiego poety, nadając im jednak odmienną formę metryczną. Również w przypadku, gdy zachowywał formę sonetu, pozwalał sobie na pewne odstępstwa. Marino w swych sonetach stosował zawsze rymy naprzemienne, a zatem również sztywny schemat tercyn. W przekładach natomiast schemat ten został zachowany jedynie dwa razy; w czterech pozostałych przypadkach odnajdujemy inne propozycje: CDE CDE (dwa razy); CDD CDD i CDC ECE. W 18 sonetach oryginalnych polski po-

<sup>22</sup> Nie udało się zidentyfikować wersji zamieszczonej przez Kraińskiego.

<sup>23</sup> Por. dane bibliograficzne w J. Miszalska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce od XVI do XXI wieku*, Collegium Columbinum, Kraków 2007. Bibliografia dotycząca poezji Morsztyna jest, jak wiadomo, bardzo obszerna. Warto tu jednak wspomnieć studium A. Nowickiej-Jeżowej, *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*, Wyd. Pol. UW, Warszawa 2000.

eta podejmuje wzorzec Marina osiem razy, trzy razy stosuje klasyczne rozwiązanie CDE CDE, a w pozostałych proponuje inne jeszcze, czasem bardzo oryginalne warianty. We wszystkich 24 utworach, pisanych zgodnie z tradycją włoską regularnym jedenastozgłoskowcem (11<sub>5</sub>), pojawia się 11 różnych schematów tercyn, a użycie rymu przez tłumacza jest dużo bardziej przemyślane niż u Marina. W słynnym sonecie *Ad un cadavere* Marino stosuje rym naprzemienny w sposób bardzo mechaniczny. Nie zauważamy szczególnego nacechowania semantycznego słów w wygłosie, a rym budowany jest w oparciu o cechy morfologiczne słów; są to głównie imiesłowy przymiotnikowe: *estinto, tinto, cinto, avinto, sciolto, sepolto, tolto*. Morsztyn natomiast, wybierając schemat CDD CEE, umieszcza w ostatnim dystychu puentę wiersza, a w wygłosie wersów dystychu ścierają się ze sobą przeciwstawne leksemy „żywiol”, czyli ogień, i „popiół”, tworząc aluzję do męki i spokoju.

Leżysz zabity i jam też zabity, A  
 Ty – strzałą śmierci, ja – strzałą miłości, B  
 Ty krwie, ja w sobie nie mam rumianości, B  
 Ty jawne świece, ja mam płomień skryty, A

Tyś na twarz suknem żalobnym nakryty, A  
 Jam zawarł zmysły w okropnej ciemności, B  
 Ty masz związane ręce, ja wolności B  
 Zbywszy mam rozum łańcuchem powity. A

Ty jednak milczysz, a mój język kwili, C  
 Ty nic nie czujesz, ja cierpię ból srodze, D  
 Tyś jak lód, a jam w piekielnej śreżodze. D

Ty się rozspiesz prochem w małej chwili, C  
 Ja się nie mogę, stawszy się **żywołem** E  
 Wiecznym mych ogniów, rozsypać **popiołem**. E

Trzecim autorem z XVII wieku, który pozostawił próbkę gatunku w postaci dwóch wierszy, był Stanisław Herakliusz Lubomirski. Ten polityk był również płodnym pisarzem i tłumaczem, autorem wielu dzieł po polsku i łacinie. Dwa sonety Lubomirskiego zachowują klasyczną formę, a utwór *Sonet na całą Mękę Pańską* o rymowaniu ABBA AB-

BA CDC DCD należy do najpiękniejszych wierszy tego typu w Polsce. Utwory Lubomirskiego dowodzą, że sonet w Polsce wszedł w fazę swej dojrzałości, a jednocześnie zamykają pierwszy etap rozwoju tego gatunku w naszej literaturze.

W istocie w wieku XVIII w Polsce, jak i zresztą w innych literaturach europejskich, sonet nie należał do gatunków często uprawianych. Wydaje się wręcz, że forma ta została przez polskich poetów całkowicie zapomniana. Ku takiemu stwierdzeniu skłania ciekawy druczek z roku 1788 autorstwa Jacka Przybylskiego, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, tłumacza i niezbyt wybitnego poety<sup>24</sup>. Książeczka zawiera sonet napisany z okazji imienin przyjaciela. Przybylski nie nazywa swego utworu sonetem, lecz tworzy nowy termin, „wydźwięk”, pochodzący od dosłownego przekładu czasownika *suonare* (‘dźwięczeć’). Uważa się przy tym za autora pierwszego polskiego sonetu! Przybylski jednak ma też pewną zasługę; opatrzył on bowiem swój sonet krótką teorią tej formy. Jest to tekst interesujący, bo chyba pierwszy tego rodzaju w Polsce. Wprawdzie podaje błędnie Prowansję jako miejsce narodzin sonetu, ale odpowiadało to ówczesnemu stanowi wiedzy, gdyż jeszcze w wieku XIX wskazywano czasem na taką jego genezę.

Mimo że w wieku XVIII brak w naszej literaturze sonetów, nie oznacza to, że forma ta była całkowicie poetom nieznana. Stworzono bowiem nieco przekładów włoskich sonetów, nie zachowując w procesie translacji pierwotnej formy. Przekład był w szkołach zakonnych częstą metodą nauki sztuki retorycznej. Tłumaczono zwłaszcza z łaciny, ale również z języków nowożytnych – francuskiego i włoskiego. W roku 1758 wyszedł drukiem zbiór utworów uczniów kolegium jezuickiego, przygotowany przez profesora Franciszka Bohomolca<sup>25</sup>. Znajduje się tam wiersz *O Rzymie terażniejszym* niejakiego Nikodema Czczela, będący przekładem sonetu *Ruine di Roma antica* Girolamo Pretiego, dość znanego siedemnastowiecznego poety. Tłumacz jednak nie przywiązuje wagi do formy oryginału i przekłada wiersz stychicznym trzynastozgłoskowcem rymowanym parzyście.

---

<sup>24</sup> J. Przybylski, *Na imieniny Jaśnie Wielmożnego Pana Felixa z Przybyślawic [...]* Dnia 14 stycznia 1788, br. m. i w., przedruk w: *Sonet polski*, s. 44.

<sup>25</sup> *Zabawki poetyckie*, red. F. Bohomolec, Druk. Mitzlera, Warszawa 1758.

Tu była głowa świata nie mniej straszna w boju,  
 Jako w radach przezorna i mądra w pokoju.  
 Była – mówię – bo ledwie jej miejsce widzimy,  
 A Rzymu w ziemi szukać dawnego musimy.  
 Te gmachy, które niegdyś obłoków sięgały,  
 Dziś w ziemi pogrzebione trawą się odziały.  
 Rzym, który świat zwyciężył, dziś, sam zwyciężony,  
 Poszedł czasowi wszystko psującemu w plony.  
 Już nie ma Rzymu w Rzymie, imię tylko słynie,  
 Upadł i w swojej pogrzebł część świata ruinie.  
 Obalał inne państwa, sam tymże sposobem  
 Obalony, wspaniałym stał się sobie grobem.

Inne przykłady takiego podejścia do gatunku odnajdziemy w zbiorze tekstów poetyckich i dramatycznych opublikowanym w latach 1754–1755 przez Józefa Andrzeja Załuskiego i Józefa Epifaniego Minasowicza, pisarzy, którzy licznymi przekładami z łaciny, francuskiego i włoskiego wzbogacali w wieku XVIII polską recepcję literatury obcej. Załuski wziął na warsztat jeden ze słynniejszych włoskich barokowych sonetów *Sudate fochi a preparar metalli* Claudia Achilliniego i opublikował go w *Zebraniu rytmów* jako *Sonet na pochwałę Ludwika XIII po wzięciu Repelli* wraz ze swym utworem oryginalnym, autotematycznym sonetem traktującym o pisaniu sonetu (*Do Michała proszącego mnie, bym mu napisał sonet z włoskiego imitowany*)<sup>26</sup>. Przekład z Achilliniego, zachowując wersów 14, przybiera jednak postać stychiczną z rymami parzystymi, drugi utwór zaś, na pierwszy rzut oka przypominający sonet ze swymi dwoma tetrastychami i dwiema tercynami, posiada zupełnie nieklasyczny układ rymów. W strofach czterowersowych, wbrew wszelkim regułom, Załuski zastosował rym parzysty: AABB CCDD. Z umieszczonego komentarza wynika, że również on uważał się za polskiego pioniera na polu tworzenia sonetów.

Brak zainteresowania sonetem trwał w Polsce do końca stulecia. Jego powrót na scenę literacką należy wiązać z tzw. późnym petrarkizmem i wprowadzeniem piewcy Laury na polską scenę literacką. Stało się to dzięki romantykom, ale również schyłek wieku XVIII nie jest pozbawiony pewnych niespodzianek. Znany w Polsce jako autor pism

<sup>26</sup> J. A. Załuski, *Zebranie rytmów wierszopisów*, t. 3, Druk. Pijarów, Warszawa 1754.

łacińskich od końca wieku XV, Petrarka włoski, jeśli nie liczyć epizodu Grabowieckiego i Naborowskiego, pojawia się u nas dopiero z końcem wieku XVIII. Ignacy Krasicki, przygotowując swe dzieło *O rymotwórstwie i rymotwórcach*<sup>27</sup>, pierwszy polski przykład historii literatury porównawczej, w której obszerne miejsce przyznał Włochom, publikuje w 1799 roku na łamach czasopisma „Co Tydzień” swą wersję sonetu *Valle che dei lamenti*. Nie zachowuje jednak formy i przetwarza motyw Laury według klucza idylliczno-sentymentalnego, właściwego epoce.

Niegdyś wdzięczna, a teraz ponura dolino!  
Rzeczko, którą zwiększają lzy moje, gdy płyną;  
Powietrze westchnieniami mojemi gorące,  
Wzgórki! Niegdyś powabne, a teraz smucące;  
Jeszcze mnie wiedzie do was myśl, która cieszyła,  
Czuję, jak wasza postać powabna i miła!  
Ale dla mnie już znikło, co wdzięczne, co miło...  
Lauro! Co było z tobą, bez ciebie ubyło.  
Byłaś w zgórkach, przy rzeczce, na łączce, gdzie płaczę,  
Przy wzgórkach, rzeczce, łączce już cię nie zobaczę.

W rękopisie z końca wieku XVIII odnajdujemy inny jeszcze ślad włoskiego poety; jest to próba przybliżenia słynnego sonetu *Ŝamor non è* dająca nieoczekiwane rezultaty. Autorem jest postać dość znana w kręgach poetyckich końca wieku, Wojciech Albert Mier, którego spuścizna poetycka została opublikowana dopiero niedawno<sup>28</sup>. Mier tłumaczył również Metastasia, a jego wersja utworu Petrarki przywodzi na myśl raczej metastazjańskie kanconetty. Poeta zmienia nastrój wiersza i rezygnuje całkowicie ze sztywnej struktury sonetu, tak że należałoby w tym przypadku raczej mówić o inspiracji petrarkowskim utworem.

Jakiż ja zapal dziś czuję dzielny,  
I cóż się mieści w takim zapale  
Miłość ból w burzy nieci śmiertelny  
Przecie miłości słodkie są zale.

<sup>27</sup> I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, [w:] *idem*, *Dzieła*, t. 3, Druk. Pijarów, Warszawa 1803.

<sup>28</sup> W. Mier, *Poezje zebrane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Jeśli z mej woli pochodzi zguba,  
 Skąd płacz? I skarga czyż nie daremną?  
 O żywa śmierci! O męko luba!  
 Skąd masz beze mnie moc tę nade mną.  
 Próżno ukoić chce pomieszanie,  
 i próżno w serce zwichrzone wglądam,  
 Nie wiem, ach nie wiem w okrutnym stanie,  
 Czego się lękam i czego żądam.

Brak dbałości o formę sonetu widoczny jest również w innych przekładach z włoskiego pojawiających się na przełomie wieków. Nie próbował jej odtworzyć Julian Ursyn Niemcewicz, tłumacząc *Italia Vincenza da Filicaia*<sup>29</sup>.

O Auzonio, Auzonio, ty któraś w udziale,  
 Wzięła dar wdzięków smutny, lubo pożądaný;  
 Źródło okropnych klęsk i niejednej rany,  
 Z której krew czarna dotąd płynie na twym czele;  
 Obyś była mniej piękną, ale bardziej dzielną!  
 By cię się więcej lękał, albo mniej pożywał  
 Najezdnik, co z przejęciem na ciebie poglądał,  
 A przecież cię na walkę wyzywał śmiertelną:  
 Wtenczas z wierzchołka Alpów, wśród okropnych krzyków,  
 Nie widziałbym zbrojnych szyków  
 Zstępujących na twe niwy,  
 Aniby piły barbarzyńców trzody  
 Krwią zmacone Tybru wody,  
 I stałyby świata dziwy.  
 Obcym żelazem dzisiaj uzbrojona,  
 Bronisz już nie twej ziemi:  
 Walczym pod znaki obcemi  
 By służyć, czy zwyciężysz, czyliś zwyciężona.

Sonet w swej klasycznej formie powrócił do Polski w latach dwudziestych XIX wieku dzięki Sewerynowi Goszczyńskiemu i przede wszystkim Adamowi Mickiewiczowi. Podczas gdy Goszczyński skłaniał się ku jedenastozgłoskowcowi typowemu dla włoskiej tradycji, Mickiewicz

<sup>29</sup> J. U. Niemcewicz, *Pisma różne wierszem i prozą*, Edycja Tadeusza Mostowskiego, Kraków 1803.



wybrał wers trzynastozgłoskowy. Powrót ten przebiegał jednak powoli i jeszcze w latach dwudziestych i trzydziestych wieku XIX niektórzy tłumacze Petrarcki, jak Dyzma Bończa-Tomaszewski<sup>30</sup> i Konstanty Piotrowski, proponowali nietypowe schematy. Petrarkowski sonet *Li angeli electi* w przekładzie Piotrowskiego to wiersz o 16 wersach ośmio- i jedenastozgłoskowych z rymami naprzemiennymi i okalającymi<sup>31</sup>.

Dusze szczęśliwe! Wybrani anieli!  
 Niebiosów mieszkańcy święci!  
 Gdy ją raz pierwszy przed sobą ujrzeli  
 Otoczyli ją podziwieniem zdjęci.  
 I powtarzali do siebie  
 Co za wdzięk, jaka piękność doskonała!  
 Od kiedy jesteśmy w niebie  
 Takiego cudu ziemia nie przysłała,  
 Ona rozkoszy przejęta widokiem,  
 I nowym domem szczęśliwa,  
 Czasem za siebie potoczyła okiem,  
 I zdawało się, że mnie oczekiwia.  
 Jam odtąd nigdy się nie pocieszyła,  
 Każda myśl moja do nieba się wznosi  
 I często słyszę, jak ona mnie prosi,  
 Abym się do niej spieszyła.

Powodzeniu sonetu w okresie romantyzmu i w drugiej połowie wieku XIX, związanemu niewątpliwie z „późnym petrarkizmem”, a także z zainteresowaniem angielską poezją preromantyczną i dawniejszą, należałoby jednakże poświęcić odrębne studium.

Przedstawiony zarys historii polskiego sonetu w staropolszczyźnie skłania do pewnych wniosków. Mimo że pierwsze próby Kochanowskiego i Sępa-Szarzyńskiego stanowiły dokonania oryginalne, nie sposób nie zauważyć, że rozwój sonetu w Polsce związany był silnie z przekładami z włoskiej poezji. Mistrzowie sonetu Grabowiecki i Morsztyn byli przede wszystkim świetnymi tłumaczami. Ich translatorskie umiejętności i wrażliwość poetycka pozwoliły na twórcze i oryginalne zasto-

<sup>30</sup> D. Tomaszewski-Bończa, *Pisma wierszem i prozą oryginalne i tłumaczone*, Druk N. Glücksberga, Warszawa 1822.

<sup>31</sup> „Dekameron Polski”, Warszawa 1830, t. 3, nr 25.

sowanie włoskiej formy we własnej produkcji poetyckiej. Poeci ci potrafili w przekładach dokonywać odważnych wyborów, nie naruszając modelu i stosując tzw. formę „mimetyczną”<sup>32</sup>. W istocie koniec wieku XVI i przynajmniej pierwsza połowa wieku XVII to w Polsce okres rozwoju kultury otwartej na wszelkie nowości<sup>33</sup>. To wówczas przyswojono polskiej literaturze takie formy poetyckie, jak tercyna, sekstyna, oktawa czy madrygał. Ich asymilacja odbyła się dzięki silnym poetyckim osobowościom, tłumaczom, którzy byli też znakomitymi poetami, co decydowało o poziomie ich dzieł. Wśród tłumaczy Petrarcki z początku wieku XVII odnajdujemy też postaci nie będące poetami. Kraiński i Smotrycki wykorzystali babiloński sonet Petrarcki w celu polemicznym i nie tylko odstąpili od jego formy, ale również zmienili jego wymowę i funkcję. Ich przygoda z Petrarcką wpisuje się nie tyle w historię literatury, ile w dzieje polemik religijnych.

Przekłady sonetów pióra Czeczela czy Załuskiego, pochodzące z połowy wieku XVIII i zamykające epokę saską, uważaną zazwyczaj za okres stagnacji, przyjmują formę „analogiczną”<sup>34</sup>. Próbując oddać treść utworów, tłumacze stosują łatwiejszą dla nich formę, typową dla ówczesnej polskiej poezji i znaną odbiorcy przekładu: stychiczny trzynastozgłoskowiec rymowany parzyście. Nowe otwarcie na obce wzory ma miejsce w drugiej połowie i z końcem wieku XVIII. Powodzenie meta-stazjańskich *ariette* i duch sentymentalizmu końca wieku wpływają jednak na wybory tłumaczy. Dbałość o wierność formie sonetu powróci dopiero wraz z romantycznym kultem Petrarcki, a nie bez znaczenia będzie też fascynacja literaturą angielską. Jak widać, wpływ literatury tłumaczonej na polisystem literatury narodowej jest różny w różnych okre-

---

<sup>32</sup> J. S. Holmes, *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form*, Mouton, The Hague–Paris 1970; tłum. polskie: *Formy przekładu wierszem i przekład formy wierszowanej*, „Literatura na Świecie” 1977, nr 1.

<sup>33</sup> Jak twierdził I. Even-Zohar, polisystemy literackie skłonne są przyjmować obce wpływy w swych momentach początkowych oraz w okresach przejść i zmian między epokami; wtedy literatura tłumaczona zajmuje centralne miejsce w systemie, a tłumaczami są często wybitni pisarze. Natomiast w okresie zastoju, jakim był dla Polski koniec wieku XVII i pierwsza połowa wieku XVIII, system ulega zamknięciu i niechętnie przyjmuje obce wzory (por. I. Even-Zohar, *op. cit.*).

<sup>34</sup> Por. J. S. Holmes, *op. cit.*

sach jej rozwoju. By te zależności spostrzec i zrozumieć, należy wziąć pod uwagę nie tylko twórczość uznanych autorów, ale także fakty literackie o charakterze drugoplanowym, będące z jednej strony substratem, na którym wyrastają indywidualności, z drugiej zwierciadłem ich dokonań.

### Riassunto

L'articolo propone una sintetica storia del sonetto nella poesia polacca tra la fine del '500 e l'inizio dell'800 con un'attenzione particolare rivolta alle traduzioni dall'italiano. Infatti, anche se i primi sonetti polacchi ad opera di Jan Kochanowski furono originali, fino all'800 si scorge una forte dipendenza di questa forma dalle traduzioni dei poeti italiani. I più grandi autori polacchi dei sonetti erano anche traduttori: nel '600 l'importanza fondamentale è da attribuire alle versioni polacche del Marino. Mentre le traduzioni cinquecentesche e secentesche sono caratterizzate da una grande fedeltà alla forma, quelle settecentesche, che sono poco numerose, presentano varianti vicine alla tradizione polacca. Il ritorno alla forma classica del sonetto si verifica nei primi decenni dell'800 ed è legato alla tarda fortuna del Petrarca. I cambiamenti dell'atteggiamento dei traduttori polacchi di fronte alla forma del sonetto vengono interpretati nella prospettiva delle proposte teoriche dei polisistemi letterari di I. Even-Zohar e quelle della traduzione della forma poetica di J. Holmes.

### Summary

The aim of this article is to present a short history of Polish sonnet from the end of the 1500s to the beginning of the 1800s, paying special attention to the translations from Italian. Although first Polish sonnets by Jan Kochanowski were his original composition, the translations from Italian had a very strong influence on Polish poets for as long as to the beginning of the Nineteenth Century. The most eminent authors

of sonnets were also translators themselves: in the 1600s free translations of Giambattista Marino had crucial influence on Polish literature. While the translations in the 1500s and 1600s appear very faithful to the Italian form of the sonnet, the few sonnets written in the 1700s tend to be closer to the Polish metric. The return to the sonnet's classic form took place at the beginning of nineteenth century. The transformations of Polish translators' attitude towards sonnet's form are interpreted according to I. Even-Zohar's literary polysystem theory and J. Holmes's concept of poetry translation.

Alicja PALETA

Uniwersytet Jagielloński

## **PRZEKŁADY WŁOSKICH LIBRETT ORATORYJNYCH NA JĘZYK POLSKI W LATACH 1764–1795.**

### **TRZY STRATEGIE TŁUMACZY**

W Polsce w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego toczyło się ożywione życie teatralne, w którym wpływy obce, w tym włoskie, pełniły niebagatelną rolę i chętnie tłumaczono na język polski obcojęzyczne teksty dramatyczne. Włoska dominacja zaznaczyła się zwłaszcza w teatrze muzycznym, gdzie utwory wykonywano z wykorzystaniem oryginalnego tekstu, czasem publikując jego polską wersję rozdawaną przy okazji przedstawienia bądź koncertu, aby umożliwić publiczności śledzenie rozwoju akcji. Pośród włoskich gatunków muzycznych, obok opery i kantaty, ważną pozycję zajmowało oratorium, będące niesceniczną formą wokально-instrumentalną mającą korzenie w wieku XVI. Niesceniczność tego gatunku polegała na tym, że koncerty oratoryjne nie wykorzystywały ani dekoracji, ani kostiumów i odbywały się nie na scenie teatralnej, lecz w kościołach, kaplicach, a przede wszystkim w oratoriach, od których pochodzi nazwa gatunku. Okres świetności oratorium na terenie Włoch przypadł na drugą połowę wieku XVII i pierwszą połowę następnego. W drugiej połowie XVIII w. oratorium zaczęło ulegać coraz dalej idącym przekształceniom, by w pierwszych dekadach XIX w. zaniknąć zupełnie.

Oratoria w XVII i XVIII wieku wykonywano niemal we wszystkich miastach włoskich. Bardzo szybko też rozprzestrzeniły się one w całej Europie, były bowiem tańsze od opery, a koncerty mogły odbywać się w czasie, kiedy teatry były zamknięte dla muzyki świeckiej, czyli w okresie Adwentu i Wielkiego Postu. Początkowo oratoria wykonywano we

Włoszech w ramach kultu religijnego, w trakcie spotkań modlitewnych, jednak wraz z upływem czasu zaczęto je śpiewać również w formie koncertów. Dopiero w schyłkowej fazie rozwoju gatunku, począwszy od drugiej połowy XVIII wieku, pojawiły się teatralne inscenizacje oratorium, co nastąpiło w wyniku zacieśnienia jego związków z operą<sup>1</sup>.

Do Polski włoskie oratorium dotarło w okresie saskim za sprawą króla Augusta III, który często przebywał w Warszawie, dokąd za każdym razem przywoził swoją kapelę i śpiewaków, by w stolicy Polski nie zabrakło mu ulubionej rozrywki, jaką był teatr (zwłaszcza muzyczny)<sup>2</sup>. Dowodem popularności oratorium w Polsce w XVIII wieku są zachowane druki włoskich librett, zarówno oryginalne wersje włoskie, jak i ich przekłady na język polski, oraz włoskie partytury, które do naszych czasów przetrwały w postaci rękopisów<sup>3</sup>. Z punktu widzenia literackiego te włoskie utwory nie były zazwyczaj dziełami o najwyższym poziomie artystycznym, choć często wykonywano też utwory do tekstów Pietra Metastasia, będącego bez wątpienia najwybitniejszym europejskim librecistą tej epoki. W okresie stanisławowskim powstało w Polsce aż 40 przekładów librett oratoryjnych, głównie za sprawą dwóch tłumaczy: Bazylego Popiela (cztery) i Wacława Sierakowskiego (35). Autora jednego z przekładów nie udało się zidentyfikować.

W niniejszym artykule omówione zostaną trzy przekłady librett na język polski, aby pokazać i zestawić ze sobą strategie obrane przez tłumaczy, biorąc pod uwagę przede wszystkim gatunek oryginału, rozumiany jako libretto o tematyce religijnej przeznaczone do niescenicznego wykonania z towarzyszeniem muzyki, oraz jego ewentualne modyfikacje w przekładzie. Zaznaczmy, że w przypadku tłumaczeń librett oratoryjnych strategia translatorska była bezpośrednio powiązana z funkcją, jaką tekst miał pełnić w kulturze przekładu.

---

<sup>1</sup> Por. H. S. Smither, *A History of the Oratorio*, t. 3, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1977, s. 5–6.

<sup>2</sup> Jedynym wcześniejszym przykładem zaistnienia włoskiego oratorium w Polsce jest *Il transito di San Casimiro* Giovanniego Battisty Lampugnaniego (autor muzyki nieznanego) wykonane w Warszawie w 1695 roku.

<sup>3</sup> Znajdują się one w zbiorach Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu.

Przedmiotem analizy będą trzy utwory Metastasia, który jest uznawany przez współczesnych badaczy teatru za najwybitniejszego przedstawiciela gatunku<sup>4</sup>. Będą to: *Giuseppe riconosciuto* w przekładzie Popiela, *Isacco, figura del Redentore* Sierakowskiego oraz anonimowy przekład *La passione di Gesù Cristo*.

W latach osiemdziesiątych XVIII wieku w supraskim wydawnictwie ojców bazylianów ukazały się cztery przekłady librett oratoryjnych Metastasia: *Izaak figura odkupiciela*, *Joasz król judzki*, *Józef poznany*, *Śmierć Abła*. Autorem wszystkich tekstów był Bazyli Popiel. Niewiele o nim wiadomo. W artykule Jakuba Bendkowskiego poświęconym włoskiemu malarzowi Filippo Castaldiemu znalazła się następująca informacja:

Na początku wieku [XIX] proboszczem grodziskim był ks. Bazyli Popiel. Rusin z urodzenia, przyjąwszy obrządek łaciński, jako kapłan przez długi czas był sekretarzem nuncjatury papieskiej w Warszawie. Po pewnym czasie został kanonikiem łowickim. Prepozytem grodziskim był lat 23. Pochodził z Białorusi; wysoce wykształcony, niejednokrotnie chwycił za pióro, zwłaszcza zabierał głos w dziedzinie pedagogiki i ascetyki. Wysoce towarzyski, umiał się garnąć do ludzi, jednając sobie wielu przyjaciół<sup>5</sup>.

Oprócz wspomnianych oratoriów Popiel przełożył również jedno libretto operowe<sup>6</sup> i jedną kantatę dramatyczną<sup>7</sup> Metastasia. W ośrodku supraskim znajdował się teatr zakonny, w którym podobno wystawiano dzieła Metastasia. Mało prawdopodobne wydaje się jednak, że którykolwiek z przekładów Popiela został rzeczywiście wykorzystany do odśpiewania z muzyką<sup>8</sup>. Wiadomo natomiast, że od końca XVII wieku do

---

<sup>4</sup> Wszystkie oratoria włoskiego poety mają budowę dwuczęściową, a liczba postaci waha się od czterech do sześciu. Libretta zazwyczaj składają się z 12 arii rozłożonych symetrycznie po sześć w każdej części oraz z dwóch chórów na zakończenie obu części. Recytatywy i chóry mają formę *verso sciolto*, w ariach poeta stosował najczęściej wersy o długości od pięciu do 10 sylab z przewagą wersów poniżej ośmiu sylab. Schematy rymów są różne.

<sup>5</sup> J. Bendkowski, *Filippo Castaldi*, <http://www.obiektyw.info.pl/index.php/article/Kultura/all/full/1761> (dostęp: 15.09.2009).

<sup>6</sup> P. Metastasio, *Król pasterz*, tłum. B. Popiel, M. Gröll, Warszawa 1780.

<sup>7</sup> P. Metastasio, *Wyspa bezludna*, tłum. B. Popiel, Dufour, Warszawa 1780.

<sup>8</sup> M. Cubrzyńska-Leonarczyk, *Oficyna supaska 1695–1803. Dzieje i publikacje unickiej drukarni ojców bazylianów*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1993, *passim*.

1803 roku w Supraślu działała drukarnia ojców bazylianów, obok której w 1784 roku bracia założyli również czytelnię. Aby wspomóc sprzedaż książek, udostępniano w niej przede wszystkim dzieła drukowane na miejscu, głównie z okresu 1780–1784, wśród których znajdowały się wszystkie cztery przekłady Popiela<sup>9</sup>. Być może bazylianin przełożył więc libretta oratoryjne Metastasia z przeznaczeniem do lektury, nie przewidyując ich wykonania z muzyką.

Przekład libretta *Giuseppe riconosciuto* nosi tytuł *Józef poznany* i można go scharakteryzować jako wierny w stosunku do oryginału. Tłumacz nie wprowadził istotnych zmian w strukturze utworu. Zachowany został podział na dwie części, recytatywy, arie. Liczba postaci nie uległa zmianie. Ponadto bardzo wiernie została oddana treść oryginału. Największych modyfikacji tłumacz dokonał w aspekcie metrycznym. Zamiast *verso sciolto* w recytatywach Popiel zastosował prozę, a w miejscach, gdzie u Metastasia pojawiły się rymy, w wersji polskiej tłumacz również wyodrębnił wersy rymowane, nie zachowując jednak regularnej liczby sylab. Jest to jeden z pierwszych przykładów w polskiej tradycji, gdy tłumacz zrezygnował z miary wierszowanej na rzecz prozy w recytatywach, utrzymując przy tym wierszowaną budowę arii. Popiel w następujący sposób wyjaśnił swój wybór w przedmowie do przekładu opery Metastasia *Król Pasterz*:

Niektóre osoby przeczytawszy *Wyspę bezludną*, operę tegoż samego autora na polski język przetłumaczoną, ganili w niej to, że czasem ucinkei wierszów, czasem całkowite wiersze mieszczono w prozie. Odpowiedziałem, iż tłumacz chciał naśladować Metastazego, który w języku włoskim używa tego samego sposobu pisania swoich oper z powszechnym od wszystkich czytelników ukontentowaniem<sup>10</sup>.

Zamiarem Popiela było więc naśladowanie Metastasia, uważanego za autorytet jako autor librett. Tłumacz jednak uznał *verso sciolto* za prozę, a nie za formę wierszowaną. Mogło się tak zdarzyć, ponieważ

<sup>9</sup> Szerzej o drukarni i czytelnii supraskiej pisze J. Szczepaniec, *Gabinety i wypożyczalnie literatury w Polsce w drugiej połowie XVIII w.*, „Ze skarbca kultury”, z. 37, Ossolineum, Wrocław 1983, s. 60–68.

<sup>10</sup> B. Popiel, *Przedmowa* [w:] P. Metastasio, *Król pasterz*, M. Groll, Warszawa 1780, brak paginacji.



włoski wiersz biały używany w recytatywach składa się z dwu różnych miar (jedenasto- i siedmioletkowiec), podczas gdy w Polsce przeważały formy o równych wersach<sup>11</sup>. Bazylianin uzasadnił jednak użycie prozy praktyką wykonawczą panującą ówczesnie w Polsce, zgodnie z którą recytatywy nie były śpiewane, a deklamowane<sup>12</sup>.

Mimo że Popiel być może niewłaściwie rozpoznał formę włoskiego recytatywu, zauważył składniowe środki stylistyczne, z których słysnął Metastasio. Tłumacz precyzyjnie oddał zarówno powtórzenia, jak i chiazmy i dzięki temu jego proza zyskała charakter poetycki<sup>13</sup>:

**ASENETA**

Ah sposo,  
senza pietà diventa  
crudeltà la giustizia.

**GIUSEPPE**

E la pietade  
senza giustizia è debolezza.  
[...]  
Cambiam per questo  
spesso i nomi alle cose. In noi veduto  
il timore è prudenza,  
modestia la viltà: veduta in altri  
è viltà la modestia,  
la prudenza è timor...

**ASENETA**

Eh kochanku! sprawiedliwość bez  
litości staje się okrucieństwem.

**JÓZEF**

A litość bez sprawiedliwości jest  
słabością.  
[...]  
Dlatego często zwykliśmy odmieniać  
nazwiska rzeczy. Nasza bojaźń zowie się  
roztropnością, podłość skromnością.  
Cudzą skromność zowiemy podłością,  
roztropność bojaźnią...

s. 134

s. 13–15

<sup>11</sup> L. Pszczółowska, *Wiersz polski*, Funna, Wrocław 2001, s. 169–170. Na klasyfikację włoskiej formy mogła też wpłynąć specyfika metryki włoskiej.

<sup>12</sup> Popiel nie wyjaśnił, do jakiej tradycji nawiązał w swoich przekładach. Być może chodziło o teatr jezuicki, w którym większość tekstu była recytowana, ale niektóre fragmenty przeznaczano do śpiewu. Bazylianin mógł też odwoływać się do początków polskiego teatru muzycznego, wiadomo bowiem, że w podobnej formie wystawiono w 1778 roku *Nędzę uszczęśliwioną* do muzyki Michała Kamieńskiego i libretta Franciszka Bohomolca i Wojciecha Bogusławskiego.

<sup>13</sup> Wszystkie cytaty z libretta włoskiego pochodzą z: P. Metastasio, *Giuseppe riconosciuto*, [w:] *Oratori sacri*, red. S. Stroppa, Fabbri Editore, Milano 2001, s. 129–152. Wszystkie cytaty z libretta polskiego pochodzą z: P. Metastasio, *Józef poznany*, tłum. B. Popiel, b.w., Supraśl 1781.

Jak wspomniano, Popiel zachował wierszowaną budowę arii. Wszystkie składają się z dwu czterowersowych strof. Wydaje się, że tłumacz świadomy był różnorodności wersyfikacyjnej oryginału, ponieważ w przekładzie użył wersów od siedmiu do 14 sylab z przewagą ośmiozgłoskowca<sup>14</sup>. Obecność długich miar wpłynęła negatywnie na słynną lekkość arii Metastasia, ale wersy dłuższe od jedenastozgłoskowca pojawiły się tylko w jednej arii. Być może bazylianin za podstawową zasadę uznał wierność treści oryginału i nie zmieścił polskiej wersji w krótszych wersach. Wspomniana aria<sup>15</sup> jest jednak ciekawa ze względu na zestawienie wersów o różnej długości, spotykane w Polsce drugiej połowy wieku XVIII wyłącznie w tekstach teatralnych i przeznaczonych do wykonania z muzyką<sup>16</sup>. Jeśli jednak porównamy liczbę sylab w arii włoskiej i polskiej, okaże się, że trudno byłoby wykonać obie do tej samej muzyki, włoska aria liczy bowiem 60 sylab metrycznych i 67 rzeczywistości, podczas gdy polska aż 91.

Nie jest to jedyna aria w tym przekładzie ciekawa z punktu widzenia wersyfikacji. IV aria I części, wykonywana przez Asenetę, ma formę strofy stanisławowskiej z rzadkim układem rymów (ponadto obie arie zawierają podobną liczbę sylab):

#### ASENETA

D'ogni pianta palesa l'aspetto (10a)  
il difetto, che il tronco nasconde, (10b)  
per le fronde, dal frutto, o dal fior. (10x)

Tal d'un alma l'affanno sepolto (10c)  
si travede in un riso fallace: (10d)  
ché la pace mal finge nel volto (10c)  
che si sente la guerra nel cor. (10x)

#### ASENETA

Wnętrzne drzew wady chociaż pokrywa (10a)  
Gruba odzieża a przecie (8b)  
Łatwo ich każdy człowiek docieka, (10c)  
W liście w owocu lub w kwiecie (8b)

Tak smutek w duszy choć pogńębiony (10d)  
Fałszywy uśmiech wydaje, (8e)  
Trudno być może pokój zmyślony (10d)  
Gdy serce wojny doznaje. (8e)

<sup>14</sup> W polskiej poezji XVIII wieku rzadko używano miar poniżej ośmiu sylab. Ośmiozgłoskowiec uważany był za wers meliczny, nadający się do stosowania w utworach o tematyce lekkiej. W tragediach stosowano trzynasto- i jedenastozgłoskowiec. L. Pszczołowska, *op. cit.*, s. 146–154.

<sup>15</sup> Jest to aria Symeona *Oh Dio! che sembrami* (V aria, I części). Schemat wersyfikacyjny arii włoskiej i polskiej wygląda następująco: Metastasio – 5a, 5b, 5c, 5b, 5c, 5x, 5d, 5e, 5f, 5e, 5f, 5x; Popiel – 7a, 12A, 13B, 13B, 7c, 12C, 14D, 13D.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 162.

Przekład Bazylego Popiela jest interesującą próbą znalezienia formy libretta, która mogłaby wejść na stałe do tworzącego się teatru muzycznego w Polsce. Bazylianin nie był wprawnym tłumaczem, ale zauważył niektóre cechy stylu Pietra Metastasia, jak figury składniowe w recytatywach oraz różnorodność metryczną arii, i postarał się oddać bądź zrekompensować te elementy w tłumaczeniu. Co więcej, wersja polska z powodzeniem mogłaby zostać wykonana jako oratorium, gdyby skomponowana została odpowiednia oprawa muzyczna.

Autor kolejnego przekładu, Waclaw Sierakowski, urodził się w roku 1741<sup>17</sup>. Po ukończeniu nauki w kolegiach jezuickich odbył studia filozoficzne i teologiczne w Warszawie. W latach 1763–1767 kontynuował studia w Rzymie. Po powrocie do kraju objął funkcje kościelne w Krakowie i Sandomierzu. Kanonik żywo interesował się edukacją młodzieży, a zwłaszcza muzyką i edukacją muzyczną. Owocem tych zainteresowań jest m.in. trzytomowe dzieło zatytułowane *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*<sup>18</sup>, stanowiące połączenie opisu osiemnastowiecznej teorii muzyki z postulatami reformy szkolnictwa muzycznego w Polsce.

Można z całą pewnością stwierdzić, że lata spędzone we Włoszech miały decydujący wpływ na ukierunkowanie zainteresowań muzyczno-teatralnych kanonika. To właśnie wtedy uczestniczył on w koncertach oratoryjnych organizowanych w najsłynniejszym rzymskim oratorium przy kościele Santa Maria in Vallicella, które zainspirowały go do przeniesienia włoskiego oratorium na grunt polski. W roku 1780 Sierakowski objął funkcję prefekta krakowskiej kapeli katedralnej, a rok później otworzył w swoim domu przy ulicy Grodzkiej 116 prywatną szkołę śpiewu, utrzymywaną z własnych środków do zamknięcia w 1787 roku. W szkole przygotowywano koncerty włoskich oratoriów, do których partytury Sierakowski sprowadzał bezpośrednio z Włoch. W Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu zachowało się 26 kompletnych lub częściowych partytur, które miały stanowić repertuar

<sup>17</sup> Biografia Sierakowskiego opiera się na: E. Aleksandrowska *Waclaw Sierakowski*, [hasło w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. H. Markiewicz, t. 37, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Warszawa–Kraków 1996–1997, s. 313–315.

<sup>18</sup> W. Sierakowski, *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*, t. 1–3, b.w., Kraków 1795–1796.

koncertów. Dzięki relacji uczestnika tamtych wydarzeń wiemy, jak wyglądały<sup>19</sup>:

[...] na przedstawienia [...] przeznaczona była sala wielka o 50 oknach dla publiczności [...]. Ponieważ oratoria te nie mogły być teatralnym sposobem przedstawione, więc Hrabia ułożył tem sposobem: książeczki oddzielnie były wydrukowane, przedstawiające rzecz, a proza zastępowała recytatywa przyakompaniowane z klawicymbałem albo z całą orkiestrą a po tych następowały arie, duetta i całe chóry według myśli autora. Książeczki takowych oratoriów nazwane były kantatami i rozdawane były łącznie z biletami gościom zaproszonym na przedstawienie, gdy już było wszystko urządzone, robiono poprzednio próby, a gdy się Hrabia przekonał, że wszystko idzie doskonale, przynajmniej dzień i godzinę wieczorem do reprezentacji, a to wszystko własnym kosztem, bez najmniejszej pretensji. Śpiewający śpiewali z nut przed sobą na pulpitych leżących, w sukienkach zwykłych bez kostiumów, ale schludnie i stosownie do wieku, bo partie główne śpiewały dzieci od lat 10 do 18 lat dobrane z muzyki kościelnej, a reszta śpiewała w komplecie za temi łącznie z orkiestrą. Takowe reprezentacje były co 14 dni przedstawiane i to najwięcej w dni jesienne i zimowe [...] a bywało czasem więcej 200set osób widzów. Publiczność składała się z pierwszych domów, kanoników, prałatów i obywateli Krakowa<sup>20</sup>.

Istotny jest fakt, że Sierakowski zdecydował o śpiewaniu oratoriów w języku polskim. Uważał on bowiem, że cel edukacyjny i duchowy zostanie osiągnięty tylko wtedy, gdy libretto będzie zrozumiałe zarówno dla słuchaczy, jak i dla samych śpiewających. Był to zabieg nowatorski, ponieważ ówczesnie utwory wokalnie-instrumentalne wykonywano zawsze w języku oryginalnym.

<sup>19</sup> Dysponujemy pamiętnikami spisanyymi przez Kazimierza Kratzera, które zawierają relację jego ojca – Franciszka Ksawerego Kratzera – z lat krakowskiej działalności Sierakowskiego. Rękopis znajduje się we Lwowie w Bibliotece Naukowej, Zbiory Baworowskich, rkps. nr 324/III. Adolf Chybiński przygotował do druku i omówił fragmenty pamiętnika dotyczące muzyki („Wiadomości Muzyczne” 1925). Cytowany fragment wspomnień Kratzera został natomiast opublikowany przez Chybińskiego: A. Chybiński, *Dwa listy K. Kratzera do J. Sikorskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 1936, t. 2, s. 9–11 – jako dodatek do listu. Historia rodziny Kraterów została opisana w: T. Przybylski, *Rodzina Kraterów*, „Muzyka” 1969, nr 1, s. 34–53.

<sup>20</sup> A. Chybiński, *op. cit.*, s. 9–10.

Wszystkie tłumaczenia biskupa zostały wydane drukiem w latach osiemdziesiątych XVIII wieku na koszt ich autora w serii zatytułowanej *Kantata w muzyce*<sup>21</sup>. Oprócz wersji drukowanej w wawelskim archiwum zachowały się niektóre z nich w formie rękopiśmiennej jako tekst polski nadpisany na partyturze ponad tekstem włoskim i linią melodyczną właściwego głosu. Jest to również dowód na to, że oratoria wykonywano do oryginalnej muzyki, tej samej co libretta włoskie.

We wspomnianym zbiorze *Kantata w muzyce* znajduje się przekład libretta Pietra Metastasia zatytułowany *Izaak*. Ponadto w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu przechowywane są dwie kompletne partytury tego utworu. Obie opierają się na tej samej wersji libretta Metastasia, która potem posłużyła Sierakowskiemu za podstawę przekładu i która odbiega w niewielkim stopniu od postaci kanonicznej ukazującej się w wydaniach dzieł włoskiego poety. Różnice dotyczą przede wszystkim arii. W pierwszej części dodany został fragment recytatywu i dwie arie, co sprawiło, że stosunek arii w poszczególnych częściach wynosi 8:6. W obu partyturach Sierakowski nadpisał nad nutami te same polskie recytatywy, które jednocześnie są tożsame z tekstem drukowanym w zbiorze; arie natomiast pozostały wyłącznie w wersji włoskiej. Być może biskup miał problemy z dostosowaniem swojego przekładu do oryginalnej muzyki, dlatego próbował zestawić swój tekst z obiema wersjami muzycznymi.

W tłumaczeniu Sierakowski, podobnie jak Popiel, nie naruszył podstawowych elementów oratorium: podziału na części, naprzemienności recytatywów i arii. Ani liczba postaci, ani ogólna tematyka utworu nie uległy zmianie. Recytatyw został przełożony prozą z zachowaniem pojedynczych rymów w klauzulach. Proza recytatywów w niektórych miejscach została zrytmizowana dzięki obecności składniowych figur stylistycznych opartych w przeważającej mierze na strukturach paralelnych i powtórzeniach, choć intensywność tych figur w tym przekładzie jest mniejsza niż w librettach Popiela.

---

<sup>21</sup> Poza tą serią opublikowano drugą wersję przekładu libretta Pietra Metastasia zatytułowanego *Giuseppe riconosciuto*: P. Metastasio, *Józef od braci swoich uznany*, b.w., Kraków ok. 1780. W sumie Sierakowski przełożył 35 librett oratoryjnych (jedno dwukrotnie).

Wersy zastosowane przez Sierakowskiego w ariach są zdecydowanie dłuższe niż w oryginale (od 10 do 13 sylab u Sierakowskiego wobec pięcio-, siedmio- i ośmiozłóskowców u Metastasia)<sup>22</sup>. Na 14 arii i dwa chóry aż pięciokrotnie kanonik zestawiał różne długości wersów w jednej całości. Spójrzmy na arię Abrahama *Datti pace, e più serena* (III aria I części, u Sierakowskiego jest to V aria I części<sup>23</sup>):

**ABRAMO**

Datti pace, e più serena (8a)  
 a ubbidir l'alma prepara; (8b)  
 questa cura a Dio più cara (8b)  
 d'ogni vittima sarà. (8x)

Chi una vittima gli svena, (8a)  
 l'altrui sangue offre al suo trono; (8c)  
 chi ubbidisce, a lui fa dono (8c)  
 della propria volontà. (8x)

**ABRAHAM**

Bądź już spokojna, bądź pogodnej myśli, (11A)  
*Wszystko jest dobrze, co nam BÓG okryśli*, (11A)  
 Przygotuj duszę na wszystkie obroty, (11B)  
Niech nasz syn ginie, i z twojej ochoty, (11B)

Kto **Bogu z mięsa bydła** cześć gotuje, (11C)  
 Taki krew Jemu cudzą ofiaruje, (11C)  
 Lecz kto posłuszny z serca się Mu staje (11D)  
 Ten z własnej woli ofiarę Mu daje. (11D)

Metastasio, s. 214

Sierakowski, brak paginacji

Porównując ilość sylab rzeczywistych w przytoczonych wersjach, otrzymamy wynik: Metastasio: 64, Sierakowski 88. Różnica ta może dziwić, jeśli weźmiemy pod uwagę, że przekład miał być wykonany do muzyki oryginału. Sposób wykonywania arii pozwalał jednak tłumaczowi na niewielkie rozbieżności co do ilości sylab, jako że styl muzyczny obowiązujący w drugiej połowie XVIII wieku opierał się, w przypadku arii, na dużej liczbie powtórzeń. Rozbudowanie wersu do 11 sylab sprawiło, że kanonik musiał uzupełnić brakujące mu sylaby poprzez amplifikacje (zaznaczono podkreśleniem), konkretyzację (zaznaczono pogrubioną czcionką), a nawet wtrącenie maksymy, której nie ma w oryginale (zaznaczono kursywą).

W swoich przekładach biskup krakowski chętnie stosował technikę łączenia dwóch wersów oryginału w jeden, zwłaszcza w przypadku arii,

<sup>22</sup> Tylko w chórze finałowym pojawiły się pojedyncze ośmiozłóskowce.

<sup>23</sup> Rozbieżność ta wynika z faktu, że Sierakowski tłumaczył inną wersję libretta Metastasia.

w których Metastasio użył wersów krótkich, poniżej ośmiu sylab. Stało się tak w arii Anioła *Ne' di felici* (VI aria II części):

**ANGELO**

Ne' di felici (5a)  
 quel germe altero (5a)  
 de' suoi nemici (5a)  
 terrà l'impero, (5b)  
 e a tutti in faccia (5c)  
 trionferà. (5x)

Dio l'ha promesso, (5d)  
 Dio l'assicura; (5e)  
 e per se stesso (5d)  
 quel Dio lo giura, (5e)  
 che tutta abbraccia (5c)  
 l'eternità. (5x)

**ANIOŁ**

W czasie uszczęśliwienia to sławne Plemię (12A)  
 Nad Nieprzyjaciołami na całą ziemię (12A)  
Samowładne mieć będzie panowanie. (11X)

BÓG to mówi: owszem przysięgą waruje, (12B)  
*Że wam to Królestwo na wieki zbuduje*, (12B)  
*Który i sam w swej władzy nie ustanie* (11X)

Sierakowski, brak paginacji

Metastasio, s. 225

Aria Sierakowskiego jest ciekawa z metrycznego punktu widzenia, mimo że kanonik nie zachował krótkiego wersu. Aria ta została skrócona wprawdzie do sześciu wersów, ale stała średniówka<sup>24</sup> sprawiła, że ogólny schemat rytmiczny został zachowany. Ponadto Sierakowski zdecydował się użyć rymu między strofami, charakterystycznego dla struktury włoskiej arii. Jednocześnie można zauważyć, że kanonik, dążąc do zachowania zbliżonej liczby sylab w stosunku do oryginału, oddala się od sensu tekstu włoskiego (zaznaczono kursywą).

Przeznaczenie wersji polskiej do odśpiewania przez uczniów szkoły Sierakowskiego miało decydujący wpływ na formę przekładu, która musiała być jak najbardziej zbliżona do budowy oryginału. Prawdopodobnie z powodu tych ograniczeń przekład, mimo że zawiera kilka interesujących rozwiązań na poziomie metryki, nie jest jednak wolny od fragmentów nieudanych, zwłaszcza w ariach, gdzie brak doświadczenia poetyckiego nie pozwolił Sierakowskiemu uniknąć niezgrabności.

W roku 1784 na Zamku Królewskim w Warszawie kapela dworska wykonała oratorium Metastasia zatytułowane *La Passione di Gesù Cristo*

<sup>24</sup> Schemat strofy: 12 (7+5), 12 (7+5), 11 (4+7).

do muzyki Giovanniego Paisiella, który ówczasnie, jak informuje karta tytułowa utworu, był nadwornym kompozytorem carów rosyjskich i który sam dyrygował muzykami i wokalistami podczas warszawskiego koncertu<sup>25</sup>. Najprawdopodobniej z tej okazji król Stanisław August Poniatowski zlecił wykonanie tłumaczenia libretta na język polski i wydanie go drukiem w wersji dwujęzycznej, by ułatwić słuchaczom zrozumienie tekstu.

Autor przekładu na język polski, który pozostaje postacią anonimową, zastosował technikę przekładu podobną do strategii translatorskiej Popiela i Sierakowskiego. Tematyka, podział na części, postaci oraz układ recytatywów i arii pozostały bez zmian. Wymagało tego przeznaczenie wersji polskiej, ponieważ słuchacz musiał mieć łatwość śledzenia tekstu utworu podczas jego muzycznego wykonania. Być może z tego samego powodu zniknęły skromne didaskalia oryginalne, które tłumacz uznał za zbędne.

W recytatywach poeta użył prozy, nie wyodrębniając jednak wersów wiązanych parzystymi rymami na wzór kadencji Metastasia. Jeśli zestawić początkowy fragment I części w przekładzie anonimowego poety z tym samym fragmentem pióra Sierakowskiego<sup>26</sup>, ujawnia się kolejne podobieństwo. Obaj polscy poeci zastosowali nieregularny tok akcentowy, podobnie jak Metastasio w wersji oryginalnej. W języku polskim akcent padający na drugą sylabę od końca oraz przewaga słów dwu- i trzysylabowych sprawiają, że w tekście naturalnie wyodrębnia się tok zbliżony do trocheicznego i amfibrachicznego. Jednakże przekład z 1784 roku jest bardziej zrytmizowany od wersji biskupa krakowskiego dzięki nieco mniejszym rozmiarom oraz zastosowaniu figur retorycznych znajdujących się również w oryginale (np. chiasmów, paralelizmów składniowych). U Sierakowskiego, nawet jeśli się one pojawiają, to często nie przynoszą efektu tak wyraźnego ze względu na amplifikacje powodujące rozluźnienie rytmu (w poniższym przykładzie Sierakowski dodał np. słowa „wielki” czy „zaś”):

<sup>25</sup> „*Męka Pana Naszego Jezusa Chrystusa*”, oratorium śpiewane w Zamku przez Kapelę Dworską w przytomności Jego Królewskiej Mości, dnia 2 kwietnia 1784, P. Metastasio, *La passione di Nostro Signore Gesu Cristo*, b.w., Warszawa 1784, wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

<sup>26</sup> Przekład kanonika pochodzi ze zbioru *Kantata w muzyce*.



**PIETRO**

**Dove son? Dove corro?**

Chi regge i passi miei?

**Dopo il mio fallo non ritrovo più pace.**

**Sento i rimorsi;**

ascolto la pietade; a' miei desiri

sprone è la speme, è la dubbiezza inciampo;

di tema agghiaccio, e di vergogna avvampo.

s. 73

**PIOTR**

Gdzie jestem? Gdzie biegnę? Kto rządzi krokami moimi? Po występku moim, już nie znajduję pokoju, uciekam przed cudzym obliczem, chciałbym się ukryć przed sobą samym. W tysiącnych uczuciach waha się dusza moja. Czuję zgryzotę, wyglądam politowania, żądz moich bodźcem jest nadzieja, niepewność zawadą. Drętwieję z bojaźni, pałam wstydem.

Anonim, s. 6

**PIOTR**

Gdzie jestem? I gdzie biegnę? Kto włada moimi krokami? Po moim upadku nie znajduję pokoju; chronię się oczu ludzkich i chciałbym uciec od siebie samego. W afektach tysiącnych trwa pomieszana dusza moja; czuję strofowania, przysłuchuję się miłosierdziu, moich zaś szczyrych pragnień, ostrogą jest nadzieja, wątpliwość zaś siłami. Z bojaźni truchleję, z wielkiego wstydu goreję.

Sierakowski, brak paginacji

Budując warstwę metryczną arii, anonimowy poeta zastosował różne rozwiązania. Obok typowych arii złożonych z dwóch ośmiozgłoskowych tetrastychów, tłumacz raz zdecydował się na arię zawierającą siedem ośmiozgłoskowców. Dwukrotnie pojawiła się aria, w której dwa pierwsze wersy mają po 10 sylab, a sześć pozostałych po osiem, np. aria Jana *Ritornerà fra voi* (I aria II części).

Ciekawą budowę ma również aria Magdaleny *Ai passi erranti* (V aria II części). Dla porównania przytoczona zostanie również analogiczna aria w przekładzie Sierakowskiego:

**MADDALENA**

Ai passi erranti (5a)  
 dubbio è il sentiero; (5b)  
 non han le stelle (5c)  
 per noi splendor. (5x)

Siam naviganti (5a)  
 senza nocchiero, (5b)  
 e siamo agnelle (5c)  
 senza pastor. (5x)

s. 82

**MAGDALENA**

Krokom błędlwym (5a)  
 Tor się wydaje każdy wątpliwym. (10a)  
 Już swój blask miły (5b)  
 Dla naszych oczu Gwiazdy straciły. (10b)

Jesteśmy trwoźni (5c)  
 Co bez sternika płyną podróżni. (10c)  
 Jesteśmy owce (5d)  
 Co bez pasterza biegną w manowce. (10d)

Anonim, s. 42

**MAGDALENA**

Już kroki nasze błędlwe (8a)  
 Przewodnika gdy nie mają, (8b)  
 Stoją na ścieżkach wątpliwe (8a)  
 Albo idąc wykraczają (8b)

Płyniemy lecz bez Sternika (8c)  
 Morzem; o jak skołatani! (8d)  
 O jak żal serce przenika! (8c)  
 Żeśmy w śladach zabłąkani. (8d)

Sierakowski, brak paginacji

Aria anonimowego poety jest nieco dłuższa od oryginału, ale w pewnym sensie tłumaczowi udało się znaleźć ekwiwalent formalny włoskiej arii, jako że stała średniówka po piątej sylabie w dziesięciozłogówkach sprawia, że poszczególne wersy stanowią kombinację liczby pięć. Aria ta jest również bardziej udana stylistycznie od przekładu Sierakowskiego, który, dążąc do regularności, kolejny raz częściowo gubi sens oryginału (wersy 3–4 oraz 7–8).

Obserwując schematy rymów użyte w przekładzie z 1784 roku, można zauważyć, że anonimowy poeta przypuszczalnie nie znał zasad kompozycji Metastasia, ponieważ niejednokrotnie ilość wersów i schemat rymów utrudnia podział arii na dwie symetryczne strofy<sup>27</sup>. Świadczy to

<sup>27</sup> Np. 8a, 8b, 8a, 8b, 8c, 8d, 8d lub 10a, 10b, 10a, 10b, 10c, 10c. W ariach Metastasia niezmiernie rzadko występowały arie o nierównej liczbie wersów w poszczególnych strofach, a poza rymem typu „x”, poeta ten nie używał innych rymów międzystroficznych. Aria złożona z sześciu wersów, gdzie pierwsze cztery są naprzemienne, a dwa

o tym, że przekład warszawski z całą pewnością nie mógłby być wykonywany z muzyką oryginału i raczej nie planowano w ogóle jego odśpiewania.

W odniesieniu do wszystkich trzech badanych przez nas przekładów można stwierdzić, że respektowanie ogólnej zasady wierności oryginałowi sprawiło, że na poziomie makrostruktury nie zaszły poważne zmiany. Rozbieżności w strategiach translatorskich zauważalne są natomiast na poziomie funkcji, która miała decydujący wpływ na metryczną postać przekładów. Jest istotne, że wszystkie tłumaczenia charakteryzuje podobieństwo formalne. Struktura i treść włoskich oryginałów zostały zachowane, zmianom ulegały wyłącznie aspekty metryczno-rytmiczne tekstu, przy czym tłumacze obierali te same rozwiązania: recytatywy przekładali prozą<sup>28</sup>, a arie i ansamble – wierszem<sup>29</sup>. Jak wykazano, pojawienie się takiej formy mogło mieć dwie przyczyny: albo tłumacze błędnie klasyfikowali *verso sciolto* jako prozę, albo, jak pisał Popiel, dostosowywali tekst do polskiej praktyki wykonawczej, starając się jednocześnie zachować klasyczną zasadę prawdopodobieństwa<sup>30</sup>. Użycie prozy miało charakter nowatorski, ponieważ klasycyzm znacznie wyżej cenił mowę wiązaną od niewiązanej. W tragediach bądź utworach o zbliżonym charakterze, a opera poważna i oratorium za takie były uważane, wiersz stanowił jeden z wyznaczników gatunku. Tym bardziej może dziwić odstępstwo od tej zasady w przypadku aż trzech twórców. Nie wiemy jednak, czy i w jakim stopniu polscy poeci tłumaczący libretta na język polski mieli dostęp do swoich prac, co ewentualnie mogłoby wyjaśniać zbieżność w technice tłumaczeniowej.

Trudno również ocenić, którą z analizowanych prób translatorskich należałoby zaliczyć do najbardziej udanych. Z literackiego punktu widzenia najwyższy poziom prezentuje libretto bazylianina, ponieważ cha-

---

ostatnie parzyste, funkcjonowała jednak w polskiej tradycji, bowiem w pierwszej polskiej operze, *Nędzy uszczęśliwionej* z 1778 roku, aż sześć z 12 arii ma taką postać.

<sup>28</sup> Ewentualnie (Popiel, Sierakowski) zachowując pojedyncze rymy w kadencjach.

<sup>29</sup> Z wyjątkiem części chórów, które w oryginale miały formę *verso sciolto* i wtedy przekładane były prozą.

<sup>30</sup> Skoro recytatywy miały być wykonywane bez akompaniamentu muzycznego, powinny mieć postać zbliżoną do naturalnej mowy ludzkiej. W takim wypadku proza okazywała się bardziej odpowiednia od wiersza.

rakteryzuje je duża dbałość o szatę retoryczną, podczas gdy Sierakowski nie najlepiej radzi sobie z tłumaczeniem arii. Oddala się od tekstu wyjściowego, stosując amplifikacje, zmieniając znaczenie bądź wtrącając zwroty frazeologiczne obniżające poziom stylistyczny tekstu. Trzeba jednak pamiętać, że twórczość przekładowa biskupa krakowskiego miała jasno określone zadanie – wykonanie z oryginalną muzyką, które miało decydujący wpływ na formę libretta. Anonimowy poeta, podobnie jak Popiel, miał w tym względzie więcej swobody, ponieważ nie był zobligowany zewnętrznymi ograniczeniami muzycznymi i mógł budować swoje arie, nie zwracając szczególnej uwagi na ich rozmiary. Jego zadanie polegało jedynie na dostarczeniu tekstu wspomagającego koncert i mogącego równocześnie stanowić miłą lekturę.

### Riassunto

L'articolo riguarda la fortuna dell'oratorio italiano nella Polonia di Stanislao Augusto Poniatowski. Gli anni 1764–1795 in Polonia vengono tradizionalmente considerati un periodo di dinamico sviluppo dei generi teatrali, drammatici e musicali all'insegna degli influssi stranieri. Le opere italiane svolsero un ruolo importante nella vita teatrale dell'epoca e costituirono, insieme alla drammaturgia francese, la fonte d'ispirazione principale per gli autori polacchi. Accanto all'opera lirica italiana, anche gli oratori venivano di frequente cantati in Polonia e i loro libretti venivano pubblicati non solo in italiano ma anche tradotti in polacco, alcuni perfino in più versioni. I motivi per cui si preparavano le traduzioni dei libretti in polacco erano diversi. I testi polacchi accompagnavano di frequente i concerti ed erano distribuiti tra il pubblico per facilitare la comprensione del testo, ma vi furono anche tentativi di eseguire i testi tradotti con la musica originale italiana. La destinazione della versione polacca influiva dunque sulla forma definitiva della traduzione. Nel presente lavoro, in base ad un'analisi comparata di tre libretti d'oratorio italiani con le rispettive traduzioni in polacco, si procede alla verifica se e come il transfer da una lingua all'altra influiva sul libretto d'oratorio inteso come genere musicale-letterario.

## Summary

The article focuses on the Italian oratorio in Poland in the period of Stanisław August Poniatowski (1764–1795). In that time Italian dramatic genres were of a great importance in Polish cultural life as they were considered, together with the French dramaturgy, the main source of inspiration for many Polish poets and musicians of the second half of the XVIII century. Apart from Italian *opera seria*, also Italian oratorio used to be frequently executed in Poland and the librettos were published not only in original version but also translated in Polish, some of them even more than once. The reasons for which the Polish versions of Italian librettos were prepared were various and the destination of the translation was crucial to the form of the text. The aim of the article is to verify if and how the transfer from Italian to Polish had an influence on the oratorio considered a musical-literary genre.

**Katarzyna BIERNACKA-LICZNAR**

Uniwersytet Wrocławski

## **WIELKIE I MAŁE ŚWIATKI ANTONIA FOGAZZARA UKAZANE PRZEZ POLSKICH TŁUMACZY**

„Oryginał jest wieczny, przekład nosi datę.”

*L. Venuti*

Przełom wieku XIX i XX w literaturze włoskiej należał do Gabriele D'Annunzia, Giovanniego Pascolego i Luigiego Pirandella, osobą Itala Sveva, uważanego dzisiaj za ojca włoskiej powieści psychologicznej, nikt się wówczas nie interesował. Obok tych wielkich nazwisk mapę literacką Włoch współtworzył Antonio Fogazzaro (1842–1911), powieściopisarz z Vicenzy, autor trylogii *Mały dawny świątek* (1895), *Mały świątek nowożytny* (1901) i *Święty* (1905). Na dorobek literacki Fogazzara składają się nie tylko powieści, Viceńczyk pozostawił po sobie także duży zbiór esejów, artykułów naukowych, odczytów, nie wspominając o utworach poetyckich czy też skromnej twórczości teatralnej.

O ile działalność publicystyczna Fogazzara była bardzo różnorodna i dotyczyła współczesnych pisarzowi tematów (literatura europejska, teoria Darwina, modernizm katolicki, sytuacja polityczna i społeczna Włoch w wieku XIX), o tyle w dorobku powieściowym można zauważyć wyraźne dążenie do przedstawienia na kartach powieści tematów dosyć jednorodnych, zogniskowanych przede wszystkim wokół Vicenzy, Północnych Włoch, rodziny i miłości. Warto podkreślić, że modny ówczesnie modernizm katolicki pojawia się także w twórczości literackiej pisarza.

Sytuacja Polski w okresie, w którym żył i tworzył Fogazzaro, była szczególna. Kraj nasz znajdował się pod zaborami, na terytorium Polski

trwały represje skierowane przeciwko polskości. W Królestwie Polskim zniesiono w ciągu kilku lat (1879–1882) prawie wszystkie instytucje polskie i scalono Królestwo z Rosją. Aparat administracyjny, sądowniczy oraz szkoły zostały zrusyfikowane.

Sytuacja w zaborze pruskim od roku 1871, kiedy to Wielkopolska i Pomorze Zachodnie zostały wcielone do Rzeszy Niemieckiej, była nastawiona na zniemczenie naszych rodaków. Prowadzony od roku 1871 *Kulturkampf* spowodował jednak nie germanizację, ale nasilenie polskich działań kulturalnych i gospodarczych. Jednym z rezultatów było powstanie i działalność od 1880 roku Towarzystwa Czytelni Ludowych, które zakładało publiczne biblioteki, nie tylko w Wielkopolsce, ale także w innych regionach zaboru pruskiego.

Najmniejsze ataki na polskość przeprowadzał trzeci zaborca, Austria. Po klęsce w roku 1866 z Węgrami zrezygnowano na terenie zaboru austriackiego z germanizacji Polaków. Pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych XIX wieku Wiedeń wprowadził tzw. autonomię galicyjską, na jej mocy język polski został wprowadzony do szkolnictwa (Uniwersytet w Krakowie, Uniwersytet we Lwowie), jak również do sądownictwa i urzędów. Autonomia galicyjska stworzyła Polakom warunki najkorzystniejsze do wzrastania i czerpania z kultury przodków, jak również umożliwiła dostęp do literatury europejskiej w przekładach na język polski<sup>1</sup>.

Okres działalności Fogazzara zbiegł się z intensywnym zainteresowaniem Europejczyków Italią. Powszechna moda na dziewiętnastowieczny italianizm przejawiała się nie tylko w literaturze (italopisarstwo), ale także w sztukach plastycznych, muzyce, podróżach. Duży wpływ na upowszechnienie czytelnictwa i zainteresowanie tym, co włoskie, miał niewątpliwie intensywny rozwój prasy, do którego doszło w Europie na przełomie XIX i XX wieku.

Fogazzaro był jednym z wielu literatów europejskich, o których donosiły gazety publikowane pod zaborami. Na przełomie XIX i XX wieku w zaborze austriackim o osiągnięciach Viceńczyka informował „Czas”, „Tydzień” i „Przegląd polski”. W zaborze rosyjskim o Fogazzarze można

---

<sup>1</sup> M. Tymowski, J. Kieniewicz, J. Holzer, *Historia Polski*, Editions Spotkania, Warszawa 1990, s. 246–253.

było często przeczytać w najpoczytniejszych dziennikach: „Prawdzie”, „Słowie”, „Tygodniku Ilustrowanym”, „Sfinksie”, lwowskim „Słowie Polskim”, kijowskim „Dzienniku Kijowskim”. Natomiast w zaborze pruskim osobie pisarza poświęcano uwagę tylko w „Dzienniku Poznańskim”<sup>2</sup>.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w roku 1918 czytelnicy i krytyka zapomnieli o Fogazzarze, jedynym wyjątkiem były opowiadania pisarza opublikowane w latach 1924–1925. Do twórczości Viceńczyka powrócono na krótko w latach: 1928, 1934, 1938.

Przełomowe wydarzenie, jakim był Sobór Watykański II (1962–1965), spowodowało chwilowy powrót do twórczości Fogazzara, co zaowocowało wznowieniem trylogii o rodzinie Maironich. W latach siedemdziesiątych XX wieku ukazały się także dwie publikacje znanych filozofów polskich – Andrzeja Nowickiego<sup>3</sup> i Mirosława Nowaczyka<sup>4</sup> – opisujące poglądy religijne i społeczne Fogazzara. W roku 1989 Krystyna Jaworska opublikowała obszerny artykuł poświęcony korespondencji Fogazzara z Marianem Zdziechowskim<sup>5</sup>. W roku 1996 Krzysztof Żaboklicki dokonał podsumowania recepcji Fogazzara w Polsce w okresie od końca XIX wieku do drugiej wojny światowej<sup>6</sup>. W roku 2009 ukazała się pierwsza polska monografia poświęcona życiu i twórczości Fogazzara<sup>7</sup>.

Historia polskich przekładów powieści Antonia Fogazzara to temat do niedawna pełen zagadek, które udało się rozwiązać w roku 2006 dzięki kwerendzie w Biblioteca Bertoliana w Vicenzy i zapoznaniu się przez autorkę niniejszej publikacji z oryginałami listów Polaków do Fogazzara. Analiza listów do pisarza pozwoliła na ustalenie prawdziwych nazwisk tłumaczy polskich, którzy przez długi okres byli nieznani bądź też mylnie rozpoznani.

<sup>2</sup> K. Biernacka-Licznar, *Fogazzaro i jego epoka*, Duet, Toruń 2009, s. 249.

<sup>3</sup> A. Nowicki, *A. Fogazzaro i E. Buonaiuti. Dzieje modernizmu włoskiego*, [w:] *Studia o modernistach włoskich*, PWN, Warszawa 1968, s. 151–168.

<sup>4</sup> M. Nowaczyk, *Poglądy religijne i społeczne Antonia Fogazzara*, „Euhemer – Przegląd Religjoznawczy” 1974, nr 4, s. 63–78.

<sup>5</sup> K. Jaworska, *Korespondencja Zdziechowskiego i Fogazzara*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 10, s. 143–168.

<sup>6</sup> K. Żaboklicki, *Antonio Fogazzaro e la critica polacca dalla fine dell’Ottocento alla seconda guerra mondiale*, [w:] *Romanica Wratislaviensia* XLI, Wrocław 1996, s. 525–535.

<sup>7</sup> K. Biernacka-Licznar, *op. cit.*



Celem artykułu jest ukazanie historii powstania polskich przekładów powieści Fogazzara, na które składają się: *Malombra*, *Tajemnica poety*, *Daniele Cortis*, *Mały dawny świątek*, *Mały świątek nowożytny*, *Święty* i *Leila*.

Omówienia recepcji wspomnianych wyżej powieści można dokonać w dwojaki sposób – w kolejności ukazywania się poszczególnych utworów pisarza we Włoszech bądź też w kolejności ukazywania się w języku polskim przekładów. O ile w pierwszym przypadku analizę zapoczątkowałaby *Malombra*, o tyle w drugim byłby to *Dawny świątek*, uważany za *bestseller* pisarza<sup>8</sup>.

Niniejszą historię przekładów powieści Viceńczyka rozpoczniemy od pierwszego utworu powieściowego pisarza, który został opublikowany we Włoszech w roku 1881 – *Malombry*. Przed pojawieniem się polskiego przekładu czytelnicy polscy zostali zapoznani pokrótce z treścią powieści w warszawskim tygodniku pozytywistycznym „Prawda”<sup>9</sup> przez znanego publicystę Leona Winiarskiego<sup>10</sup>.

Na pełne wydanie pierwszej powieści pisarza Polacy musieli czekać dosyć długo, bo aż do roku 1900. Dwutomowy przekład ukazał się w serii „Biblioteka Dzieł Wyborowych” (nr 165, 166). Analizując tłumaczenie sygnowane pseudonimem Szet<sup>11</sup>, uważny czytelnik szybko dostrzeżę go wybiórczość: tłumacz pominął wiele fragmentów tekstu, znacznie skrócił poszczególne zdania i dialogi, jak również opisy przyrody. Najwyraźniej w opinii tłumacza owe fragmenty były nieistotne lub nudne.

---

<sup>8</sup> T. Gallarati Scotti, *Vita di Antonio Fogazzaro*, Baldini e Castoldi, Milano 1920, s. 274.

<sup>9</sup> L. Winiarski, *Antonio Fogazzaro – Malombra. Tajemnica poety*, „Prawda” 1894, nr 8, s. 89–90.

<sup>10</sup> **Leon Winiarski** (1865–1915), pseudonimy: Eipon, Dr. L. W., Leon, Leon W., L.W., krytyk literacki, socjolog, publicysta. W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku ogłaszał na łamach „Prawdy” szkice o współczesnej literaturze francuskiej, angielskiej, włoskiej. Patrz: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, PWN, Warszawa 1985, t. 2, s. 603.

<sup>11</sup> Szet nie figuruje w *Słowniku pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich* (A. Bar), również K. Estreicher w *Bibliografii polskiej* wydanej w Krakowie w 1916 roku, a dotyczącej lat 1881–1900, podaje tylko pseudonim, nie wyjaśniając, kogo on dotyczy. Pseudonim nie figuruje również w kartotekach BN.

*Malombra* została poprzedzona przedmową znanej warszawskiej literatki – Walerii Marrené Morzkowskiej<sup>12</sup>. Na pięciu stronach skreśliła ona portret Fogazzara i przedstawiła jego miejsce w literaturze włoskiej. Warto dodać, że w chwili publikacji polskiego przekładu *Malombry* (1900) Marrené Morzkowska знаła już inne utwory Fogazzara – *Dawny świątek* i zbiór nowel<sup>13</sup>.

W polskich historiach literatury włoskiej Maurycego Manna (1933), Natalina Sapegna (1969), Józefa Heisteina (1977) o pierwszej powieści Fogazzara mówi się niewiele, skupiając uwagę na późniejszych utworach pisarza z Vicenzy. Dopiero w *Historii literatury włoskiej* pod redakcją Piotra Salwy (1997), w *Historii literatury włoskiej XX wieku* pod redakcją Joanny Ugniewskiej (2001) i w *Historii literatury włoskiej* Krzysztofa Żaboklickiego (2008) *Malombra* doczekała się obszernego omówienia.

*Malombra* przyniosła Fogazzarowi rozgłos we Włoszech, jednak dopiero następna powieść, opublikowana w roku 1885 pod tytułem *Daniele Cortis*, rozślawiła jego nazwisko w Europie.

O polskim tłumaczeniu *Daniele Cortisa* nie ma wzmianki w żadnym polskim podręczniku do literatury włoskiej. Analiza trzech zachowanych w Bibliotece Bertoliana w Vicenzy listów literatki z Kijowa, Józefiny Kulikowskiej, do Antonia Fogazzara pozwoliła na zlokalizowanie przekładu, który został opublikowany w 69 odcinkach na łamach czasopisma „Dziennik Kijowski” w roku 1910, a więc 25 lat po wydaniu powieści we Włoszech<sup>14</sup>. Kulikowska, o której próżno szukać informacji w słownikach bibliograficznych, dopuściła się, podobnie jak Szet, wielu

---

<sup>12</sup> **Waleria Marrené Morzkowska** (1832–1903), kryptonim Stefan Rycerski, W. M. Powieściopisarka, publicystka. Prowadziła w Warszawie salon literacki, przyjaźniła się z E. Orzeszkową. Prowadziła ożywioną działalność społeczną, współpracowała z licznymi czasopismami. Ogłaszała rozprawki o pisarzach zachodnioeuropejskich, głównie francuskich. Tłumaczyła z francuskiego, angielskiego, włoskiego i niemieckiego utwory beletrystyczne i popularyzatorskie. Szkice na temat włoskiej literatury ukazały się na łamach „Biblioteki Warszawskiej” (1860), „Tygodnika Ilustrowanego” (1883) i „Prawdy” (1888). Na podstawie: M. Gurgul, J. Miszańska, *Antologia polskich przekładów poezji włoskiej od wieku XVI do końca XIX stulecia*, Collegium Columbinum, Kraków 2006, s. 152.

<sup>13</sup> K. Biernacka-Licznar, *op. cit.*, s. 256.

<sup>14</sup> *Daniele Cortis* jest jedną z dwóch powieści Fogazzara, które nie doczekały się wydań książkowych w języku polskim (drugą jest *Leila*).

skrótów, najczęściej pomijała liczne opisy przyrody, miejsc, postaci, czyli charakterystyczne elementy warsztatu powieściopisarskiego Fogazzara, jednakże najważniejsze fragmenty utworu poświęcone dziejom miłości głównych bohaterów – Daniela i Eleny, jak również idee polityczne i społeczne Daniela Cortisa, przetłumaczyła starannie. Warto zaznaczyć, że Kulikowska podziękowała listownie Fogazzarowi za wyrażenie zgody na dokonanie przekładu *Daniele Cortisa* na język polski. Opublikowana w odcinkach powieść nie zawiera nazwiska tłumaczki ani nawet jej inicjałów czy też pseudonimu. Gdyby nie zachowana korespondencja Kulikowskiej z Fogazzarem jedyne polskie tłumaczenie *Cortisa* nadal pozostawałoby nie tylko bezimienne, ale i nieodkryte!

W listach do Fogazzara Kulikowska pisze o swoich wątpliwościach dotyczących jej „słabego tłumaczenia”, które zostało pozbawione, jak sama ujmuje w jednym z listów, „gorącej, śródziemnomorskiej natury”. Dodatkowo Kulikowska wspomina o licznych błędach drukarskich, które wpływają na jakość przygotowanego przez nią przekładu<sup>15</sup>. Można żałować, że nie zachowała się odpowiedź Fogazzara na wątpliwości polskiej tłumaczki jego dzieła, jednak w biografii pisarza nie ma niestety wzmianek na temat kontaktów Fogazzara z tłumaczami jego utworów<sup>16</sup>.

W niespełna dwa lata po opublikowaniu *Daniele Cortisa* światło dzienne ujrzała kolejna powieść Fogazzara, *Tajemnica poety*. Po sukcesie powieści *Daniele Cortis* czytelnicy włoscy, jak również wydawcy domagali się od pisarza kolejnego dzieła, które zadowoliliby mieszczańską publiczność północnych Włoch. *Tajemnica poety* to jedyny utwór w dorobku pisarza, w którym kolejne strony powieści przeplatane są wierszami i listami. Tym samym tłumacze stanęli przed niełatwym zadaniem.

Na jedyny polski przekład *Tajemnicy poety* polscy czytelnicy pod zaborami musieli czekać dość długo, podobnie jak miało to miejsce w przypadku *Daniele Cortisa*: polska wersja *Tajemnicy poety* ukazała się dopiero w roku 1909, a więc po 22 latach od ogłoszenia drukiem oryginału. Dwutomowe wydanie powieści ukazało się w serii „Biblioteka Dzieł Wyborowych”, tłumaczenia dokonała Natalia Nagórna. Przekład

<sup>15</sup> Biernacka-Licznar, *op. cit.*, s. 242–245.

<sup>16</sup> Por. T. Gallarati Scotti, *op. cit.*; D. L. Piccioni, *Antonio Fogazzaro*, Utet, Torino 1970; S. Rumor, *Antonio Fogazzaro: la sua vita, le sue opere i suoi scritti*, Baldini e Castoldi, Milano 1912.

*Tajemnicy* został przygotowany przez osobę mało znaną, nazwisko Nagórnej nie widnieje w kartotekach BN ani w żadnym słowniku biograficznym, wiadomo tylko, że nie była tłumaczką jednego utworu<sup>17</sup>.

Przed tłumaczką *Tajemnicy poety* stało niełatwe zadanie przełożenia nie tylko prozy, ale również poezji. Nagórna przetłumaczyła wszystkie wiersze zawarte w powieści. Jej przekład w porównaniu do przekładów *Malombry* i *Daniele Cortisa* uznać można za dokładniejszy, choć podobnie jak Szet w *Malombrze* i Kulikowska w *Danielu Cortisie* także Nagórna opuściła fragmenty powieści dotyczące opisów przyrody. Najprawdopodobniej nie wynikało to z nieznamomości języka, a raczej było wynikiem swoistej nonszalancji, która dopuszczała możliwość własnej interpretacji utworu i dokonywania obszernych skrótów.

Rok 1895 był przełomową datą w życiu pisarza, gdyż w połowie listopada tego roku ukazała się we Włoszech powieść *Mały dawny świątek*. Ogromny sukces wydawniczy spowodował zainteresowanie pisarzem w całej ówczesnej Europie, w krótkim czasie powieść doczekała się tłumaczeń na wszystkie ważniejsze języki europejskie<sup>18</sup>.

Czytelnicy polscy niedługo po wydaniu oryginału mogli sięgnąć do kilku recenzji dotyczących najpiękniejszej powieści Fogazzara. W 1896 roku (23 marca) Leon Winiarski na łamach warszawskiej „Prawdy” zapoznał czytelników z treścią *Drobnego światka starożytnego*, uznając powieść za pełną wdzięku i marzeń.

Pierwsze tłumaczenie *Dawnego światka* na język polski zostało dokonane przez Konstancję Morawską<sup>19</sup> (autorka przekładu podpisała się

<sup>17</sup> Natalia Nagórna przełożyła również kilka innych powieści: A. De Benedetti, *Uczucie. Rok w konwivicie*, Trepte, Warszawa 1913; A. De Noailles, *Nowa Nadzieja*, Piotr Laskauer, Warszawa 1910; W. Ohoto, B. Bartrana, *Oczy, które widziały*, Warszawa 1909, dodatek do „Bluszczu”. Zobacz: K. Biernacka-Licznar, *op. cit.*, s. 264–265.

<sup>18</sup> D. L. Piccioni, *op. cit.*, s. 311.

<sup>19</sup> **Konstancja Morawska** (1842–1917), publicystka. Zadebiutowała w roku 1877 w „Przeglądzie Lwowskim” obszernym nekrologiem *Książ Jan Koźmian*. W latach 1878–1880 współpracowała z „Kurierem Poznańskim”. Współpracowała także z „Przeglądem Polskim”, „Przeglądem Powszechnym”, „Czasem” oraz pisywała do „Le Monde”. Posługiwała się następującymi pseudonimami: K., K.M.; K. Nitecki; M.; M\*\*; M\*\*\*; N.; Roman Nałęcz; Rt. Pióro Morawskiej wysoko cenili Julian Klaczko, Walerian Kalinka i Stanisław Tarnowski. Na podstawie: *Polski Słownik Biograficzny*, PAN, Warszawa 1976, t. 21, s. 699–700.

inicjałem M.) w roku 1898, za pozwoleniem autora. Kolejnego tłumaczenia dokonała Halina Kralowa<sup>20</sup> w roku 1984.

Zachowana w archiwum Biblioteca Bertoliana w Vicenzy korespondencja Konstancji Morawskiej z Fogazzarem pozwoliła na ustalenie osoby tłumacza, jak również na zapoznanie się z wrażeniami krakowskiej tłumaczki po lekturze powieści Włocha. Listy są także świadectwem popularności pisarza wśród polskich czytelników pod koniec XIX wieku.

Listy Morawskiej do Fogazzara potwierdzają dobrą znajomość języka włoskiego tłumaczki z Krakowa. Przekład Morawskiej, podobnie jak omówione wcześniej tłumaczenia, również cechuje, co prawda w niewielkim stopniu, *pewna nonszalancja*, jednakże częściowym usprawiedliwieniem takiego postępowania może być list samego Fogazzara skierowany do krakowskiego wydawnictwa (z dnia 25 września 1896 roku), w którym pisarz domagał się wprowadzenia skrótów do polskiego przekładu, wyraził nawet chęć przesłania do Krakowa egzemplarza powieści z własnoręcznie zaznaczonymi fragmentami, które należy pominąć w wydaniu polskim<sup>21</sup>. Niestety nie udało się ustalić, czy Morawska skorzystała z propozycji Fogazzara; można przypuszczać, że sama zadecydowała o ostatecznym kształcie polskiego przekładu<sup>22</sup>.

Tłumaczenie Morawskiej zapoczątkowało sukces Fogazzara wśród polskich czytelników, a także skłoniło wydawców do sięgnięcia po wcześniejsze utwory pisarza z Vicenzy, dlatego też można uznać jej przekład za niezwykle istotny w polskiej recepcji pisarza. To właśnie dzięki niej Fogazzaro stał się popularny pośród Polaków, szkoda więc, że pomimo zapewnień Morawskiej o jej gotowości do podjęcia się przekładu kolejnych utworów Viceńczyka, ich autor się na to nie zdecydował<sup>23</sup>.

*Dawny światek* doczekał się również drugiego przekładu na język polski, w roku 1984 za sprawą znanej tłumaczki literatury włoskiej Ha-

---

<sup>20</sup> **Halina Kralowa** (ur. 1935), tłumaczka literatury włoskiej, autorka przekładów: A. Baricco, A. de Carlo, A. Fogazzara, C. E. Gaddy, A. Moravii, A. M. Ripellina, L. Sciascii, A. Tabucchiego, współautorka *Historii literatury włoskiej* (t. 1–2, 1997) i *Historii literatury włoskiej XX wieku* (2001). Na podstawie: *Encyklopedia PWN*, PWN, Warszawa 2003, t. 14, s. 535.

<sup>21</sup> K. Biernacka-Licznar, *op. cit.*, s. 315.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 308–315.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 236–237.

liny Kralowej. Przekład Kralowej w porównaniu z przekładem Morawskiej jest oczywiście lepszy zarówno pod względem technicznym, jak i stylistycznym. Tłumaczka nie opuszcza fragmentów powieści, tekst tłumaczy bardzo dokładnie. Przekład Kralowej jest czytelny i przystępny dla współczesnego czytelnika. Oczywiście, różnice między dwiema polskimi wersjami powieści są nieuniknione, dotyczą one zarówno konstrukcji zdań, użytych w przekładzie wyrażen, czasów gramatycznych. Bogactwo słownictwa i wyrażenia użyte przez Fogazzara z pewnością sprawiały kłopot zarówno Morawskiej, jak i Kralowej. Tłumaczenia dzieli 96 lat, warto jednak podkreślić, że w czasie, gdy zostały ogłoszone (rok 1898 i 1984), oba trafiały idealnie w upodobania i gusty czytelnicze odbiorców.

Po *Dawnym świecie* Fogazzaro przystąpił do prac nad dalszym ciągiem opowieści o dziejach rodziny Maironich i w roku 1900 (16 grudnia) ukazała się we Włoszech powieść *Mały światek nowożytny*.

O ile *Dawny światek* wywołał duże zainteresowanie krytyki polskiej<sup>24</sup>, o tyle kontynuacja historii rodziny Maironich doczekała się tylko jednego artykułu, autorstwa Czesława Jankowskiego w „Dzienniku Poznańskim”<sup>25</sup>.

Ciekawy wydaje się fakt, że utwór tak mało zachwalany przez polską krytykę w niedługim czasie został przetłumaczony na język polski. Jako pierwszy o przekładzie *Małego nowożytnego światka* wspomina Walerian Preisner w opublikowanej w roku 1949 bibliografii *Stosunki literackie polsko-włoskie w latach 1800–1939*. Preisner informuje, że przekład powieści ukazał się w roku 1900 na łamach krakowskiego „Czasu” (począwszy od nr 61), następnie w roku 1902 w serii „Biblioteka Dzieł Wyborowych”, w wydaniu dwutomowym (nr 245, 246). W obu przypadkach Preisner podaje nazwisko tłumacza – J. Korzeniowski. Prawdopodobnie miał na myśli Józefa Korzeniowskiego. Tymczasem przekład został wykonany przez Jadwigę Korzeniowską-Nałęcz z domu Wittównę<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 266.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 270.

<sup>26</sup> **Jadwiga Korzeniowska-Nałęcz** (1862–1937), autorka przekładów, powieściopisarka, pseudonimy: A.Z., A. Zaleska, Anna Horska, Anna Zaleska, Jadwiga W., Monika Bielska. Zobacz: K. Biernacka-Licznar, *op. cit.*, s. 271.

*Mały świątek nowożytny* został opublikowany współcześnie (1980) w przekładzie bardzo znanej i zasłużonej tłumaczki literatury włoskiej Barbary Sieroszewskiej<sup>27</sup>. Sieroszewska w znakomity sposób oddała w tłumaczeniu język i styl właściwy pisarzowi z Vicenzy. Przekłady dzieli w czasie blisko 80 lat. W tłumaczeniu Korzeniowskiej widać utratę części informacji, tak charakterystyczną dla tłumaczy przełomu XIX i XX wieku, należy jednak podkreślić, że oba przekłady w czasie, w którym zostały opublikowane, znalazły czytelników, którzy z zainteresowaniem zapoznawali się z twórczością Fogazzara.

Po ogłoszeniu *Małego świątka nowożytnego* Fogazzaro rozpoczął pracę nad kolejną powieścią. Owocem aktywnego zaangażowania pisarza we włoski modernizm katolicki i intensywnych lektur o tematyce religijnej stała się powieść *Święty*, opublikowana we Włoszech w listopadzie 1905 roku. Powieść, której wydanie poprzedziła intensywna kampania prasowa, odniosła niespotykany wówczas sukces. Na początku grudnia 1905 roku nakład osiągnął 20 tys. egzemplarzy, do Fogazzara napływały z całej Europy listy z prośbą o wyrażenie zgody na opublikowanie przekładu na francuski, niemiecki, angielski, hiszpański, węgierski, czeski<sup>28</sup>.

Również czytelnicy polscy dosyć szybko zostali poinformowani przez „Dziennik Poznański”, warszawskie „Słowo” i „Słowo Polskie” o ukazaniu się jednej z najgłośniejszych powieści początku XX wieku. Już 26 listopada 1905 pojawił się w „Dzienniku Poznańskim” artykuł autorstwa Nemo (pod tym pseudonimem pisywał Adam Darowski<sup>29</sup>), następnie warszawskie „Słowo” 8 grudnia 1905 roku doniosło o sukcesie *Świętego* Fogazzara. W roku 1907 w „Słowie Polskim” ukazały się trzy

---

<sup>27</sup> **Barbara Sieroszewska** (1904–1989), tłumaczka literatury włoskiej, przełożyła liczne utwory, m.in. G. Berta, I. Calvina, N. Ginzburg, A. Manzoni, C. Malaparte, E. Vittoriniego. Na podstawie: *Encyklopedia PWN*, PWN, Warszawa 2004, t. 25, s. 64.

<sup>28</sup> D. L. Piccioni, *op. cit.*, s. 390.

<sup>29</sup> **Adam Darowski** (1851–1911), pseudonim Nemo, historyk, publicysta. Współpracował z „Dziennikiem Poznańskim” w latach 1900–1907, był polskim korespondentem z Rzymu. Pisywał też do „Gazety Narodowej”, „Przeglądu Polskiego”, „Biblioteki Warszawskiej”, „Przewodnika Naukowo Literackiego”, „Gazety Lwowskiej”, „Czasu”. Na podstawie: *Polski Słownik Biograficzny*, Kraków 1938, t. 4, s. 438–439.

artykuły autorstwa Edmunda Naganowskiego<sup>30</sup> zatytułowane *Il Santo*. W jednym z nich Naganowski wspomina o zapowiedzianym w Warszawie przekładzie *Świętego* na język polski.

Z przechowywanego w Bibliotece Bertoliana w Vicenzy listu znanej powieściopisarki z nadniemeńskiego Grodna, Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej<sup>31</sup> (z 21 maja 1908 roku), wynika, że to właśnie ona przygotowała przekład *Świętego*, jednakże do dnia dzisiejszego nie wiadomo, co się z nim stało. Sama Kościałkowska wyraża w liście do Fogazzara nadzieję, że przekład się ukaże, następnie dodaje, że w chwili obecnej (maj 1908 roku) wydawca wstrzymał się z jego drukiem. Prawdopodobną przyczyną wstrzymania publikacji *Świętego* było umieszczenie powieści na Indeksie Ksiąg Zakazanych, jednakże *Święty* trafił na Indeks już w roku 1906, natomiast zachowana korespondencja Zyndram-Kościałkowskiej pochodzi z roku 1908. W tym miejscu nasuwa się pytanie, czy przekład powstał przed umieszczeniem powieści na Indeksie. Niestety eseistka nie wspomina o wydawnictwie, dla którego przygotowywała tłumaczenie, nie wyjawia tej istotnej wiadomości także przy okazji publikacji obszernego studium poświęconego osobie Fogazzara (1913). Najprawdopodobniej tajemnica pierwszego przekładu *Świętego* pozostanie nierozwiązana.

Ostatnia powieść pisarza – *Leila* (1910) – nie doczekała się polskiego tłumaczenia, pomimo prośby o wyrażenie zgody na przełożenie utworu przez Józefa Dobrosza Dąbrowskiego, nauczyciela ze Lwowa. Jedyнным artykułem, który zapoznaje czytelników polskich z treścią *Leili*, jest szkic Zyndram-Kościałkowskiej z roku 1913.

---

<sup>30</sup> **Edmund Naganowski** (1853–1915), pseudonimy i kryptonimy: E. Działosz, Dziadosza, E.N., E.S.N., Ed.N.; Latarnik, Mac Mutuj, Edmund Sas. Publicysta, dziennikarz, dyrektor Biblioteki Fundacji Wiktora Baworowskiego we Lwowie. Współpracował z „Kłosami”, „Kroniką Rodzinną”, „Biblioteką Warszawską”, „Ateneum”, „Wiekim”, petersburskim „Krajem”, „Gazeta Polska” i „Słowem” w Warszawie, „Kurierem Polskim” w Krakowie. Por. K. Biernacka-Licznar, *op. cit.*, s. 273.

<sup>31</sup> **Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska** (1844–1926), powieściopisarka, eseistka, tłumaczka. Urodzona w Grodnie i związana z nim przez całe życie. Przyjaźniła się z E. Orzeszkową. Kościałkowska zasłużyła się dla literatury polskiej szczególnie jako tłumaczka literatury angielskiej, amerykańskiej, francuskiej i włoskiej. Na podstawie: *Literatura polska, op. cit.*, t. 1, s. 482.



Jak wynika z przedstawionej historii polskich przekładów powieści Fogazzara, osoba pisarza wzbudziła zainteresowanie czytelników polskich dopiero w roku 1898, po publikacji polskiego przekładu *Dawnego światka*. Z biegiem lat polskich tłumaczeń doczekały się prawie wszystkie powieści Fogazzara. *Dawny świątek* w roku 1898, następnie *Malombra* w roku 1901, kolejno *Mały świątek nowożytny* w 1902, *Tajemnica poety* w roku 1909, *Daniele Cortis* (w postaci odcinków na łamach „Dziennika Kijowskiego”) w roku 1910. Współczesne przekłady ukazały się kolejno: *Święty* w roku 1970, *Mały świątek nowożytny* w 1980 i *Dawny świątek* w roku 1984.

Patrząc na osoby tłumaczy, którzy podjęli się przełożenia powieści Włocha na język polski, szybko dostrzegamy bogactwo nazwisk: sześć kobiet i jedna osoba niezidentyfikowana – Szet. W większości nie były to osoby przypadkowe, ale publicystki, które pisały modne w XIX wieku przeglądy literatur europejskich, tłumaczki, autorki szkiców literackich poświęconych osobie Fogazzara (Marrené Morzkowska, Zyndram-Kościółkowska, Morawska). Do grona polskich tłumaczy Fogazzara zaliczamy też tłumaczy okazjonalnych, którzy także zajmują ważne miejsce w historii przekładów (Szet, Kulikowska, niedoszły tłumacz *Leili*). Żadna z tłumaczek współczesnych Fogazzarowi nie przetłumaczyła więcej niż jeden utwór Viceńczyka. Czy takie było życzenie pisarza z Vicenzy? Dzisiaj trudno udzielić na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi. W przypadku innych krajów (Francja, Niemcy, Rosja) utwory powieściowe Fogazzara były zazwyczaj tłumaczone przez wąskie grono tłumaczy, którzy dokonywali przekładu dwóch, trzech powieści.

Historia powojennych, a raczej posoborowych przekładów Fogazzara zamyka się w Warszawie: tutaj tłumaczyła Barbara Sieroszewska, tutaj pracuje i tłumaczy do dnia dzisiejszego Halina Kralowa.

Na podstawie korespondencji Antonia Fogazzara z Polakami udało się odtworzyć krótką historię polskich przekładów, wypełnioną nazwiskami odważnych kobiet, które rozśławiły imię pisarza z Vicenzy w Polsce.

## Polskie przekłady powieści Antonia Fogazzara

1. A. Fogazzaro, *Malombra*, seria: „Biblioteka Dzieł Wyborowych” (nr 165, 166), Drukarnia A.T. Jezierskiego, Warszawa 1900–1901,  **tłumacz: Szet.**
2. A. Fogazzaro, *Daniele Cortis*, tłumaczenie w odcinkach w czasopiśmie „Dziennik Kijowski” w roku 1910,  **tłumacz: Józefina Kulikowska.**
3. A. Fogazzaro, *Tajemnica poety*, seria: „Biblioteka Dzieł Wyborowych” (nr 602, 603), Drukarnia E. Nicz i Spółka, Warszawa 1909,  **tłumacz: Natalia Nagórna.**
4. A. Fogazzaro, *Dawny świątek*, Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1898,  **tłumacz: Konstancja Morawska.**
5. A. Fogazzaro, *Dawny świątek*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984,  **tłumacz: Halina Kralowa.**
6. A. Fogazzaro, *Mały świątek nowożytny*, seria „Biblioteka Dzieł Wyborowych” (nr 245, 246), Drukarnia A.T. Jezierskiego, Warszawa 1902,  **tłumacz: Jadwiga Korzeniowska.**
7. A. Fogazzaro, *Mały świątek nowożytny*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1980,  **tłumacz: Barbara Sieroszevska.**
8. A. Fogazzaro, *Święty*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1970,  **tłumacz: Barbara Sieroszevska.**

## Riassunto

Lo scopo dell'articolo è quello di presentare i traduttori polacchi delle opere letterarie di Antonio Fogazzaro. Grazie alla ricerca svolta nel 2006 presso l'Archivio della Biblioteca Bertoliana a Vicenza, è stato possibile conoscere il contenuto della corrispondenza dello scrittore con i traduttori polacchi delle sue opere. La lettura delle lettere ha portato alla scoperta dei veri nomi dei traduttori, che per tanto tempo erano rimasti sconosciuti. Nell'articolo presentiamo le opere di Fogazzaro nell'ordine in cui sono state pubblicate e le rispettive traduzioni apparse in lingua polacca durante gli anni 1898–1984.

## Summary

The purpose of this article is to present translators of Polish literary works of Antonio Fogazzaro. The reading of the correspondence preserved in the Archives of the Library Bertoliana in Vicenza has led to the discovery of the true names of the translators, who for such a long time remained unknown. In the article we present the works of Fogazzaro in the order they were published and their translations as they appeared in Polish during the years of 1898–1984.

Joanna SZYMANOWSKA

Uniwersytet Warszawski

## REFLEKSJE NA MARGINESIE POLSKICH PRZEKŁADÓW *TRIONFO DELLA MORTE* GABRIELA D'ANNUNZIA

„Żaden problem nie jest tak zasadniczy dla literatury i jej skromnego misterium jak ten, który przedstawia sobą przekład.”

*J. L. Borges*

Gabriele D'Annunzio jest dziś w Polsce powieściopisarzem i poetą niemal nieznanym szerszej publiczności i praktycznie nieobecnym na rynku czytelnicy, pomimo że ostatnio dał się zauważyć pewien wzrost zainteresowania polskich badaczy jego działalnością. Jednak dostępne opracowania monograficzne na jego temat koncentrują się przede wszystkim na aktywności politycznej pisarza oraz jego powiązaniach z ideologią włoskiego faszyzmu<sup>1</sup>. Od dziesięcioleci nie publikuje się natomiast książek D'Annunzia ani nie wystawia jego sztuk teatralnych. Jedynym wyjątkiem to stanowiąca przedmiot niniejszych dociekań powieść *Triumf śmierci* (*Trionfo della morte*), która ukazała się nakładem Czytelnika w 1976 roku w nowym tłumaczeniu Stanisława Kasprzysiaaka. Kilkanaście lat później, w 1992 roku, krakowskie Wydawnictwo Literackie wznowiło część tej samej powieści w dawnym przekładzie Le-

---

<sup>1</sup> Do tej kategorii należą monografie P. Podemskiego (*Wyprawa na Fiume 1919–1920*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005) i J. Sondel-Cedarmas (*Gabriele D'Annunzio u źródeł ideologicznych włoskiego faszyzmu*, Universitas, Kraków 2008). Jedyne obszerniejsze opracowanie poświęcone pisarstwu D'Annunzia to pierwszy rozdział *Dwu koncepcji dramatu* J. Zajęc (Księgarnia Akademicka, Kraków 2003), traktujący o jego twórczości teatralnej.

opolda Staffa i pod nadanym jej przez tłumacza tytułem *Plómiemie miłości*.

Tymczasem warto przypomnieć, że w okresie Młodej Polski D'Annunzio należał w Polsce do najpoczytniejszych i najchętniej tłumaczonych pisarzy zagranicznych, co zresztą nie powinno budzić szczególnego zdziwienia, zważywszy na jego ogromną popularność w całej Europie przełomu XIX i XX wieku. Dodajmy, że przedmiotem zainteresowania polskich odbiorców stała się prawie wyłącznie proza i niektóre utwory dramatyczne D'Annunzia, natomiast jego poezja spotkała się ze znikomym odzewem<sup>2</sup>. Początkowo przekłady jego powieści na język polski drukowano, zgodnie z panującym wówczas zwyczajem, w odcinkach, na łamach czasopism; pierwsza z nich, *Dziecko rozkoszy*<sup>3</sup>, ukazywała się od stycznia do maja 1896 roku jako dodatek literacki do warszawskiego „Przeglądu Tygodniowego”.

Wkrótce po opublikowaniu, w latach 1896–1899, trzech powieści z cyklu *I romanzi della Rosa*<sup>4</sup> D'Annunzio stał się niezwykle popularny w środowisku polskich modernistów. Biorąc jednak pod uwagę jakość tych pierwszych tłumaczeń, byłoby nadużyciem twierdzić, że rozgłos ów spowodowało wyłącznie uznanie dla wysokiego poziomu dokonań artystycznych włoskiego pisarza. Wprawdzie D'Annunzia dostrzeżono w Polsce bardzo wcześnie, bo już w 1888 roku, kiedy to ukazał się pierwszy przekład jednego z opowiadań młodego, dwudziestopięcioletniego zaledwie autora<sup>5</sup>, niemniej odkryciu temu długo nie towarzyszyła refleksja krytyczna. *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana* z 1890 roku przynosi krótką wzmiankę o D'Annunziu, określając go jako pisarza wiernego weryzmowi, choć ma on już wtedy za sobą publika-

<sup>2</sup> Zob. M. Gurgul et al., *Polskie przekłady włoskiej poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do 2002 roku*, Universitas, Kraków 2003, s. 30–31, 139–140, oraz dołączone do niniejszego artykułu zestawienie *Chronologia polskich wydań utworów D'Annunzia*.

<sup>3</sup> Autorka przekładu, A. Callier, zachowała tytuł, który nadał powieści *Il piacere* jej francuski tłumacz, G. Hérelle. Z tego samego powodu pierwsze polskie wydanie *L'innocente* ukazało się jako *Intruz*.

<sup>4</sup> L. Staff przetłumaczył ten tytuł jako *Romanse Róży*, S. Kasprzysiak jako *Powieści spod znaku Róży*.

<sup>5</sup> Opowiadanie *Bohater* ukazało się w zbiorze zatytułowanym *Pod skwarem słońca*.

cję zbioru liryków *Canto novo* i powieści *Il piacere*. Na pierwsze próby bardziej pogłębionej analizy jego pisarstwa przyjdzie jeszcze poczekać do połowy lat dziewięćdziesiątych<sup>6</sup>. Nie znaczy to jednak wcale, że wraz z pojawieniem się nieco większej liczby recenzji i artykułów na temat jego twórczości D'Annunzio stał się jednocześnie powszechnie ceniony i rozpoznawalny, nierzadko bowiem, jak zauważa Pietro Marchesani, w polskiej prasie przekręcano jego nazwisko, zapisując je jako d'Apuncio czy też d'Annario<sup>7</sup>. Niemniej jednak za moment, w którym D'Annunzio zaistniał w polskiej świadomości krytycznej, należy uznać ostatnie lata XIX wieku. Właśnie wtedy za swego mistrza i patrona uznali D'Annunzia młodzi literaci występujący z hasłami autonomii sztuki i buntujący się przeciw pozytywistycznej zasadzie użyteczności i służebności literatury<sup>8</sup>. Przez prasę polską przetoczyła się ożywiona polemika, nazwana później walką „Młodych ze Starymi”, którą zapoczątkował w 1898 roku Tadeusz Konczyński<sup>9</sup>, publikując we lwowskim dzienniku „Słowo Polskie” entuzjastyczny w tonie artykuł pod tytułem *Gabriele D'Annunzio*. Sławił włoskiego pisarza przede wszystkim jako twórcę nowego modelu życia, w którym najwyższymi wartościami są piękno i sztuka. Odpowiedzieli mu, występując w obronie tradycji i moralnego posłannictwa literatury przeciwko rodzącemu się kultowi włoskiego pisarza, ich zdaniem całkowicie pozbawionego ideałów i zasad moralnych, Stanisław Szczepanowski (*Dezynfekcja prądów europejskich*) i Marian Zdziechowski (*Spór o piękno*). W wyniku tej polemiki wyłoniło się nowe ugrupowanie literackie, które Artur Górski, w artykule zamieszczonym w krakowskim „Życiu”, nazwał „Młodą Polską”. Co ciekawe, D'Annunzio wzbudził zainteresowanie polskich modernistów nie tyle samą twórczością lite-

---

<sup>6</sup> Zob. M. Gurgul, *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939)*, Universitas, Kraków 2006, s. 60–61.

<sup>7</sup> Zob. P. Marchesani, *Gabriele D'Annunzio nella cultura della „Giovane Polonia”*, [w:] G. Dell'Agata et al., *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi*, Marsilio, Venezia 1979, s. 112. Na ten sam temat pisze także J. Sondel-Cedarmas, *op. cit.*, s. 21.

<sup>8</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 50–64.

<sup>9</sup> W owym czasie jeszcze student, w przyszłości wzięty dramatopisarz i skandalista, który miał zasłynąć między innymi z powodu procesu, jaki wytoczył Boyowi-Żeleńskiemu w odwecie za nieprzychylną recenzję jednej ze swoich sztuk teatralnych.

racką, ile wypowiedziami o charakterze politycznym, takimi jak *Il discorso della siepe* (mowa wygłoszona podczas kampanii parlamentarnej w 1897 roku), które – w oderwaniu od włoskiej rzeczywistości – często traktowano jedynie jako wyraz jego *credo* artystycznego i manifest pewnej postawy estetycznej, postrzeganej jako niezwykle atrakcyjna<sup>10</sup>.

Warto o tym wszystkim pamiętać, zastanawiając się nad pierwszymi polskimi wersjami powieści D'Annunzia, autorstwa Aleksandry Callier. *Il piacere*, *Trionfo della morte* i *L'innocente* zostały przez nią przetłumaczone nie z włoskiego oryginału, ale z francuskiej wersji Georges'a Hérrelle'a. Cokolwiek powiedzielibyśmy o niedopuszczalnej w świetle dzisiejszych kryteriów, a dość powszechnej w owym czasie praktyce dokonywania przekładów z przekładów, pozostaje faktem, że to właśnie Aleksandra Callier wprowadziła D'Annunzia na polski rynek czytelnicy. Niestety, należy przypuszczać, że dokonana przez nią wysoce niedoskonała interpretacja trzech powieści w sposób istotny zaważyła na późniejszej recepcji twórczości D'Annunzia w naszym kraju, i to pomimo pojawienia się w stosunkowo krótkim czasie nowych, znacznie lepszych przekładów. Callier, jak już wspomniano, oparła się na wersjach Hérrelle'a, które wprawdzie rozślawiły znanego wcześniej tylko nielicznym D'Annunzia na całym kontynencie, ale nie spotkały się z bezwarunkowym uznaniem autora. Pomimo ścisłego kontaktu z tłumaczem, którego pracę śledził na bieżąco, udzielając mu rad i objaśniając kolejne ustępy powieści, D'Annunzio nie wydawał się do końca zadowolony z ostatecznego rezultatu. Nie był w swojej reakcji odosobniony, wszak już Cervantes twierdził, że poeci nigdy „nie szukali języków obcych dla wyrażenia swych wzniosłych myśli”<sup>11</sup>.

Odkąd ludzie pióra parają się przekładem, próbowano na wiele sposobów wyrazić ideę nieprzekładalności: od znanej wszystkim włoskiej maksymy *traduttore traditore* po różnego rodzaju metaforyczne obrazy, mające na celu unaocznic niedoskonałość każdego przekładu. Cyto-

---

<sup>10</sup> Zob. J. Sondel-Cedarmas, *op. cit.*, s. 22–23. Dodajmy, że twórczość poetycka D'Annunzia była jeszcze wówczas w Polsce zupełnie nieznana; również jego utwory teatralne trafią na krakowskie i lwowskie sceny dopiero w pierwszych latach XX wieku.

<sup>11</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Kichote*, tłum. A. L. Czerny, Z. Czerny, Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 439.

wany już Cervantes wkłada na przykład w usta Don Kichota następującą refleksję:

Zdaje mi się jednak, że tłumaczenia z jednego języka na drugi przypominają kobierce flandryjskie oglądane z przeciwnej strony. Są tam wprawdzie figury, ale tak zagmatwane nićmi, iż nie widać ich barw wspaniałych<sup>12</sup>.

Pierre Menard z opowiadania Jorge Luisa Borgesa wyraża marzenie każdego tłumacza: przekład tak doskonały, że aż niewidzialny, stapiający się w jedno z oryginałem:

Nie pragnął ułożyć innego *Don Kichota* – co byłoby łatwe – lecz właśnie *Don Kichota*. Zbędne byłoby dodawać, że nie myślał nigdy o mechanicznym przepisaniu oryginału, nie zamierzał go skopiować. Jego podziwu godną ambicją było stworzenie stronic, które zbiegałyby się – słowo w słowo i zdanie po zdaniu – ze stronicami Miguela de Cervantes<sup>13</sup>.

Borges wskazuje na całkowitą niewykonalność tego projektu, wynikającą z faktu, iż Menard podjął się absurdalnego zadania, by być „w dwudziestym wieku popularnym powieściopisarzem z wieku siedemnastego”<sup>14</sup>, czyli pisarzem pozbawionym odbiorców, a przecież tekst bez odbiorcy traci rację bytu, przestaje cokolwiek znaczyć. Tekst *Don Kichota* stworzony przez Menarda, mimo że identyczny z oryginałem, w konfrontacji z dwudziestowiecznym czytelnikiem okazuje się więc zupełnie innym tekstem<sup>15</sup>. Łatwo to wyjaśnić, odwołując się do koncepcji Umberta Eco, zgodnie z którą każdy tekst „postuluje współdziałanie czytelnika jako własny warunek aktualizacji”<sup>16</sup>. Eco twierdzi mianowicie, że tekst zawiera w sobie *implicite* pewną strategię, zgodnie z którą autor odwołuje się do określonego zbioru kompetencji, zakładając,

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> J. L. Borges, *Pierre Menard, autor Don Kichota*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] *idem, Opowiadania*, tłum. Z. Chądzyńska et al., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 40.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 40–41.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 44–45.

<sup>16</sup> U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994, s. 77.



że do tych samych kompetencji – pozwalających na odczytanie tekstu zgodnie z jego intencjami – odwołuje się także czytelnik modelowy, czyli odbiorca współuczestniczący w aktualizacji tekstowej<sup>17</sup>. W sytuacji, z jaką mamy do czynienia w przypadku działalności translatorskiej, relacja między autorem a czytelnikiem ulega zaburzeniu, pojawia się bowiem między nimi ogniwo pośredniczące – tłumacz, ten zaś, jako ktoś zanurzony w żywiole języka i kultury, na które dokonuje przekładu, siłą rzeczy w sposób dość istotny odbiega od wzorca czytelnika modelowego postulowanego przez tekst. Mimo wszystko jednak dobry tłumacz przynajmniej częściowo realizuje wzorzec idealnego odbiorcy. Dzieje się tak wtedy, kiedy tłumacz odznacza się doskonałą znajomością całego kontekstu kulturowego oraz kodów kulturowych (historia, mentalność, zwyczaje, tradycje i formy literackie itp.) zarówno w obszarze języka, z którego tłumaczy, jak i tego, na który dokonuje przekładu. Warto w tym miejscu zastanowić się, jakiego czytelnika modelowego postuluje tekst powieści D'Annunzia i jak poradzili sobie z tym postulatem jego polscy tłumacze.

Trzydziestoletni, niezwykle ambitny D'Annunzio, wytrwale i skutecznie zabiegający o rozgłos nie tylko literacki, skandalista, bywalec stołecznych salonów, kronikarz życia towarzyskiego wyższych sfer, z jednej strony bez wątpienia adresował swoją powieść do rzymskiej socjety, znakomicie rozumiejącej niuans kontekstu społecznego, obyczajowego i kulturowego, potrafiącej odczytać zawarte w tekście aluzje do miejsc, osób i zdarzeń. Z drugiej strony nie ulega wątpliwości, że D'Annunzio zwracał się również do elit intelektualnych oraz do środowiska literackiego, wysuwając własną propozycję odnowy literatury. Z podziwu godną konsekwencją wprowadzał w życie swoje wizje artystyczne, doskonalił język, czyniąc z niego nieznane dotąd prozie włoskiej narzędzie, które dzięki giętkości składni i użyciu specjalnie dobrane go słownictwa mogło nie tylko wyrażać wszelkie odcienie uczuć, ale również stać się idealnym nośnikiem dla treści filozoficznych, ideologicznych oraz programu estetycznego pisarza. D'Annunzio odmienił język włoskiej prozy. Italo Calvino, komentując słowa Carla Bo, że „Landolfi był pierwszym po D'Annunziu włoskim pisarzem, potrafiącym zrobić z piórem wszyst-

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 79.

ko, co chciał<sup>18</sup>, wyraża pogląd, że tylko o tych dwóch pisarzach w całej historii literatury włoskiej da się powiedzieć, że „czerpali umiejętnie i pewną ręką z całego zasobu języka włoskiego, dawnego i współczesnego, traktując go jako nieskończenie bogatą spuściznę, do której można sięgać często i z rozkoszą”<sup>19</sup>. Tłumacz D’Annunzia musi się zatem zmierzyć nie tylko z warstwą leksykalno-znaczeniową tekstu, ale także z tym wszystkim, co stanowi o jego wyjątkowości i nowatorstwie: z całą jego niespotykaną, malarską wręcz obrazowością, z powolnym, skandowanym rytmem powtórzeń i symetrii, z muzycznością frazy, wreszcie z niezwykłą zmysłowością niektórych fragmentów.

Aleksandra Callier (1854–1924), pierwsza tłumaczka *Trionfo della morte*, przypuszczalnie znała język włoski słabo, a może nawet nie znała go wcale. Tłumaczyła głównie z języka francuskiego. Wydała kilkanaście przekładów powieści autorów francuskich i węgierskich, przeważnie o tematyce historycznej i miłosnej, kilkakrotnie wznawianą adaptację *Przygód Guliwera* dla młodzieży oraz poradnik *Higiena piękności: praktyczny poradnik dla prawdziwie eleganckich kobiet*. Callier odczytała utwór D’Annunzia (a właściwie jego francuską wersję) jako jedną z wielu powieści o nieszczęśliwej miłości i tak też go przetłumaczyła, opuszczając pewne fragmenty, które najwyraźniej uznała za nieistotne lub nudne. Do najbardziej znamienitych pominięć należy wykreślenie ponad ośmiu stron tekstu zamykających trzeci rozdział księgi *Tempus destruendi* i zawierających przepieczone cytatami z Nietzschego wywód na temat Zaratustry, Nadczłowieka, ideału „dionizyjskiego”, koncepcji wznoszenia się ponad Dobro i Zło. Zmienione w stosunku do oryginału zostało także ostatnie zdanie akapitu poprzedzającego wykreślony fragment, stanowiące przejście od sceny rodzajowej (żniwa i związane z nimi obrzędy w Abruzji) do apoteozy ziemi rodzinnej w duchu Nietzschego:

1. Tutto lo spettacolo si faceva solenne e sembrava retrocedere nel mistero di un secolo remoto, nella santità d’una celebrazione di Dionisie rurali. (TM, 292–293)

<sup>18</sup> I. Calvino, *L’esattezza e il caso*, [w:] T. Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, BUR, Milano 1997, s. 541 (tłum. J. S.).

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 542.

2. Widok stawał się uroczystym i zdawał się oddalać gdzieś, w tajemniczość wieków pierwotnych, w świętość uroczystych obchodów rolniczych. (CA, 420)

Jak widać, Callier wykreśliła słowo *Dionisie*, zastępując je neutralnym terminem *obchody*. Wyrażenie „świętość uroczystych obchodów rolniczych” odsyła co prawda w sposób ogólny do sfery *sacrum*, pomi- ja jednak fundamentalne w tekście D'Annunzia odniesienie do dionizyj- skości pojmowanej, w duchu nietzscheańskim, jako esencja twórczego istnienia. Tłumaczka wydaje się też nie rozumieć kompozycji powie- ści D'Annunzia ani roli, jaką w niej odgrywają obsesyjnie powracające „znaki”, czyli przywoływanie wydarzeń stanowiących prefigurację tra- gicznego losu głównego bohatera. Tak się dzieje chociażby w rozdzia- le VI części I, skąd Callier po prostu usuwa zdania dotyczące Demetria, postaci bardzo ważnej w strukturze powieści<sup>20</sup>. To po Demetriu, stry- ju-samobójcy, Giorgio Aurispa odziedziczył nie tylko chorobę ciała, ale także chorobę woli i zachowania autodestrukcyjne, które doprowadzą w końcu także jego do samobójczej śmierci. Postać Demetria powraca na stronicach powieści jako znak odsyłający do dominującego w niej te- matu śmierci, a wielokrotnie przywoływana śmierć Demetria stanowi antycypację śmierci Aurispy.

O ile takie postępowanie, jakkolwiek dowodzi całkowitego niezro- zumienia przesłania powieści, da się wytłumaczyć brakiem obeznania tłumaczki z zagadnieniami filozoficznymi oraz jej koncentracją na wą-tku miłosnym, o tyle inny rodzaj pominięć, na jakie natrafiamy, czytając powieść w jej przekładzie, świadczy o tym, że Callier tekst D'Annunzia najwyraźniej ocenzurowała, wykreślając fragmenty w jakiś sposób szo- kujące, drastyczne, sprzeczne z jej własnym poczuciem estetyki, a na- de wszystko bezpośrednio odnoszące się do doznań cielesnych i fizjolo- gii. Robi to systematycznie już od pierwszego rozdziału, skąd usuwa na przykład następujący fragment:

3. E il guardare in quell'abisso è un'angoscia così forte che, per una spe- cie d'istinto cieco, io mi getto sul tuo corpo, ti stringo, ti soffoco, im-

---

<sup>20</sup> Zob. G. D'Annunzio, *Tryumf śmierci*, tłum. A. Callier, Wydawnictwo „Przeglądu Tygodniowego”, Warszawa 1898, s. 78.

paziente di possederti. La voluttà è alta, come non mai. Ma quale voluttà può compensare l'immensa tristezza che sopraggiunge? (TM, 15)

W rozdziale VI księgi *Il passato*, w którym Giorgio Aurispa i Ippolita przeżywają na nowo historię swego uczucia, czytając na głos jego listy miłosne do niej, znaczących pominięć jest kilka. Najbardziej interesujące wydaje się opuszczenie całego ustępu<sup>21</sup>, w którym Aurispa tropi zwiastuny końca miłości poprzez niezwykle sugestywną ewokację doznań zmysłowych:

4. Stamani, al primo svegliarmi, guardavo il mio corpo arso dal sole. Da tutto il busto mi cadeva l'epidermide, ma specialmente di su la spalla, nel luogo dove tu posavi la testa. Con le dita strappavo piano piano i brani della pelle, e pensavo che forse in quei brani ormai morti era ancora il segno della tua guancia e della tua bocca. Ho perduto la prima spoglia, come un serpente. *Quanta voluttà* quella spoglia ha contenuto! (TM, 60)

W świetle tego, co zostało dotąd powiedziane, nie dziwi więc fakt pominięcia w pierwszym polskim wydaniu *Trionfo della morte* przedmowy D'Annunzia w formie listu dedykacyjnego do Francesca Paola Michettiego, gdzie pisarz snuje rozważania o języku, wyłuszcza zasady swojej poetyki, kreśli projekty stworzenia nowoczesnej prozy włoskiej. Te kwestie tłumaczka najwyraźniej uznała za nieistotne.

Leopold Staff po raz pierwszy zmierzył się z *Trionfo della morte* w 1907 roku, dokonując przekładu pierwszych trzech ksiąg powieści. Trudno sobie wyobrazić, by D'Annunzio mógł znaleźć w Polsce lepszego tłumacza. Staff był w tym okresie związany z Młodą Polską, jej ideologią i estetyką, należał do najwybitniejszych przedstawicieli lwowskiego modernizmu. Znakomity poeta, z wykształcenia filolog romanista, wrażliwość na kwestie literackie łączył, podobnie jak D'Annunzio, z niepospolitym słuchem poetyckim. Z D'Annunziem wiązała go też fascynacja filozofią Nietzschego, wyraźna już w debiutanckich *Snach o potędze* (1901). Równocześnie z *Tryumfem śmierci* Staff wydał dwa pierwsze z serii swoich przekładów dzieł Nietzschego: *Wiedzę ra-*

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 76–77.

*dosną* (1906–1907) i *Narodziny tragedii* (1907). Był tłumaczem z powołania i zamiłowania. Do powieści *Trionfo della morte* Staff powróci po latach, wznawiając przekład pierwszych trzech ksiąg w 1927 roku i tłumacząc pozostałe trzy księgi, które zostaną wydane w osobnym tomie, zatytułowanym *Płomienie miłości*.

Staff (przynajmniej w pierwszej wersji, z 1907 roku) odczytuje D'Annunzia w duchu epoki i poprzez jej wrażliwość, a jednocześnie z pełną świadomością krytyczną i zrozumieniem nie tylko ideologicznego przesłania powieści, ale także jej warstwy językowej, co moim zdaniem czyni jego przekład najbardziej ze wszystkich interesującym i najbliższym oryginałowi. Wrażliwość Staffa na barwy, brzmienie słów, melodię tekstu, a także to, że docenia on i podziela wybory estetyczne D'Annunzia, wyraźnie widać w tych partiach tekstu, które bazują na synestezji, odsyłając do wrażeń słuchowych i wzrokowych. Do takich należą np. próba transpozycji na prozę fragmentu mszy h-moll Jana Sebastiana Bacha<sup>22</sup> albo następująca scena opisowa z IV rozdziału księgi *Il passato*, odtwarzająca w warstwie rytmicznej takt kół pociągu:

5. Ma, vinta dalla soavità del ricordo, ella si piegò di nuovo verso l'amico, mormorando: – Ripensi anche tu? [...] Egli, con un atto furtivo, le prese una mano tra le pieghe ampie del mantello da viaggio e la tenne stretta. Ambedue provarono dentro di loro un brivido che somigliava a certe delicate sensazioni dei primissimi tempi. E rimasero così, pensosi, un poco estatici, un poco intorpiditi nel tepore, cullati dal moto eguale e continuo del treno, intravedendo talvolta per i vetri un paesaggio verdastro nella nebbia. Il cielo s'era coperto; pioveva. (TM, 32–33)
6. Zwyciężona słodyczą wspomnienia, pochyliła się znowu ku przyjacielowi, szepcząc: – Czy i ty myślisz o tem? [...] On ruchem skrytym ujął jej dłoń wśród szerokich fałdów podróżnego płaszcza i dzierżył ją w uścisku. Oboje czuli w sobie dreszcz, który przypominał im pewne rozkoszne wrażenia pierwszych czasów. I trwali tak, zamyśleni, w lekkim zachwycie, ogłuszeni nieco ciepłem, kołysani równym i nieustannym ruchem pociągu, widząc kiedyniekiedy przez okno

---

<sup>22</sup> Zob. G. D'Annunzio, *Il piacere*, s. 40–41 oraz G. D'Annunzio, *Triumf śmierci*, tłum. L. Staff, Inst. Wydawn. „Renaissance”, Warszawa–Poznań–Lwów–Stanisławów 1927, s. 52–53.

wynurzający się z mgieł ciemnozielony krajobraz. Niebo było pokryte chmurami. Deszcz padał. (LS-1: 41–42)

Staff po mistrzowsku oddaje zmysłowość prozy D'Annunzia, jej powolny rytm, zgodny z monotonnym ruchem jadącego pociągu, statyczność postaci, wreszcie malarski charakter figuralnej kompozycji i jej dekoracyjność rodem z secesyjnego witrażu. Nie ma przy tym znaczenia, czy wyobraźnia poprowadzi czytelnika ku delikatnym, pastelowym zieleniom Duilia Cambelottiego, czy też bardziej soczystym barwom Mehoffera i Wyspańskiego.

Kunszt literacki Staffa, doskonałość warsztatowa operowania słowem i kongenialność dokonanego przezeń przekładu rysują się jeszcze wyraźniej, gdy porównać jego wersję przytoczonego powyżej fragmentu z tłumaczeniem A. Callier, w zasadzie poprawnym, ale o ileż uboższym i mniej wyrafinowanym językowo:

7. Pokonana żywością tych wspomnień, pochyliła się ponownie ku kochankowi i szepnęła: - Myślisz o tem, ty także? [...] On szybkim ruchem poszukał ręki Hipolity pod szerokimi fałdami podróżnego płaszcza i zachował ją w uścisku swojej dłoni. Oboje doznawali w głębi duszy tego drżenia, które im przypominało niektóre delikatne wrażenia pierwszych dni miłości. I pozostali w tej pozie zamyśleni, jakby w ekstazie, obezwładnieni nieco ciepłem, kołysani równym i bezustannym ruchem pociągu, spostrzegając czasem spoza mgły, przez szyby, zieleniejący krajobraz; niebo zasnuło się chmurami, deszcz padał. (CA, 36–37)

Ostatni z trójki tłumaczy *Trionfo della morte*, Stanisław Kasprzyśki, podjął się trudnego zadania rywalizacji ze Staffem i raczej nie wyszedł z tej rywalizacji zwycięsko, choć niewątpliwie jest autorem dobrego i wiernego przekładu, któremu naprawdę niewiele można zarzucić. W obszernym wstępie, którym poprzedził swoją wersję powieści D'Annunzia, właściwie nie wyjaśnia, dlaczego podjął się tego zadania i dlaczego wybrał tę właśnie powieść – jeśli nie liczyć wzmianki, że wcześniejsze przekłady „utrzymywane były [...] w nieliczącej się z oryginałem sty-

lizacji modernistycznej”<sup>23</sup>. Ale walcząc ze „stylizacją modernistyczną”, której nie lubi, tłumacz niejednokrotnie pozbawia tekst jego poetyckości, jego współbrzmienia z minioną epoką, gubi jego specyficzny rytm i obniża rejestr stylistyczny (a D'Annunzio, jak wiadomo, gardził prostotą). Jako przykład może posłużyć zaproponowana przez niego wersja cytowanego powyżej fragmentu:

8. Znowu pochyliła się w stronę przyjaciela, gdyż to łagodne wspomnienie już ją pochłonęło całkowicie, i wyszeptła: – Ty także wspominasz? [...] Giorgio ujął jej rękę między fałdami szerokiego, podróżnego płaszcza, tak, by tego nie spostrzegli inni, i mocno tę rękę uściskał. Przeniknęło ich drżenie, które obojgu przypominało niektóre subtelne przeżycia z pierwszych dni miłości. I tak już trwali w uniesieniu, zamyśleni, nieco odurzeni ciepłem, kołysani jednostajnym i nieustannym rytmem pociągu. Czasami patrzyli przez okno na zieleniejący we mgle krajobraz. Niebo się zachmurzyło, padał deszcz. (SK, 62–63)

Tłumacz wydaje się unikać, na ile to możliwe, emfazy, stara się nie używać silnie nacechowanych słów, jakby w obawie, że nie przebiję się z nimi do wrażliwości współczesnego czytelnika. Obawiając się przesady, wybiera formy znaczeniowo słabsze, mniej wyraziste. W pierwszym zdaniu przytoczonego powyżej fragmentu „soavità del ricordo” (w wersji Staffa zniewalająca „słodycz wspomnienia”, która uruchamia ciąg dynamicznych asocjacji) staje się po prostu „łagodnym wspomnieniem”, a cały tekst traci nie tylko ów szczególny rytm odwzorowujący stukot kół pociągu, ale również swoją fizyczną nieomal zmysłowość. Niektóre z zabiegów tłumacza są dość niezrozumiałe, na przykład to, że systematycznie usuwa on z tekstu słowo *amante*, unikając jak ognia jego polskiego odpowiednika *kochanek*. Niektóre inne wybory, dotyczące słownictwa, też mogą wydać się dyskusyjne, ponieważ – poprzez użycie terminów neutralnych – prowadzą do spłaszczenia i zbanalizowania tekstu oraz zubożenia domyślnego kontekstu, jak choćby w następującym zdaniu z pierwszej strony powieści (podajemy także wersję L. Staffa):

---

<sup>23</sup> S. Kasprzysiak, *Piękne płomienie*, [w:] G. D'Annunzio, *Triumf śmierci*, tłum. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 29.

9. Un giovinastro sopraggiunse, avido di vedere. (TM, 9)
10. Nadszedł młody drągal, ciekaw widowiska. (LS-1, 8)
11. Podszedł właśnie młody chłopak, aby zobaczyć, co się stało. (SK, 34)

*Giovinastro* jest bez wątpienia określeniem nacechowanym negatywnie, na co wskazuje użycie przyrostka zgrubiającego *-astro*. Z tego względu o wiele lepszy wydaje się wybór Staffa, *drągal*, odsyłający do pojęć, takich jak dryblas czy chłopisko, niż zaproponowany przez Kasprzysiaka *chłopak*, niewywołujący żadnych reakcji emocjonalnych. Podobnie ma się rzecz z drugim członem zdania, *avidu di vedere*, który Staff oddał jako *ciekaw widowiska*, co w połączeniu z pierwszą częścią zdania pozwoliło mu zachować nacechowanie wartościująco-emotywnie oryginału, całkowicie zaprzepaszczone w przekładzie Kasprzysiaka.

Analizując powieść *Trionfo della morte* w tłumaczeniu Staffa i Kasprzysiaka, znajdziemy znacznie więcej tego rodzaju przykładów. Należą do nich choćby następujące dwa zdania, wybrane na chybił trafił z pierwszego rozdziału:

12. Erano plebei oziosi. (TM, 9)
13. Byli to próżniacy z prostego ludu. (LS-1, 8)
14. Byli to nie zatrudnieni nigdzie wyrobnicy. (SK, 33)
15. Sarà funebre questo secondo anniversario. (TS, 13)
16. Żałobna będzie ta druga rocznica. (LS-1, 13)
17. Smutna będzie ta druga rocznica. (SK, 38)

Także tutaj wyraźnie widać, w jakim kierunku idzie interpretacja Kasprzysiaka. W jego wersji tekst pierwszego z przytoczonych zdań został dokładnie oczyszczony z terminów, które pozwalałyby na formułowanie sądów wartościujących, a do takich terminów należą użyte przez D'Annunzia formy *plebei* i *oziosi*, w zamian pojawia się natomiast neutralne, czysto opisowe wyrażenie „nie zatrudnieni nigdzie wyrobnicy”. W drugim zdaniu *funebre* jest nie tylko określeniem silniejszym i wyrazistszym od polskiego przymiotnika *smutna*, o znacznie szerszym i ogólnym



niejszym zakresie znaczeniowym, mało tego, stanowi jeden z owych rozsianych po całym tekście powieści D'Annunzia „znaków”, o których była już mowa powyżej. Przymiotnik *funebre* niesie w sobie bowiem oczywistą zapowiedź śmierci miłości, śmierci obojga bohaterów (będącej jednocześnie samobójstwem i zabójstwem) oraz żałoby i uroczystości żałobnych. Polski przymiotnik *smutna* zapowiada jedynie zmianę nastroju. Trudno oczywiście domniemywać, by ten sposób odczytania tekstu powieści D'Annunzia przez Kasprzysiaka wynikał z jakichś niedociągnięć warsztatowych, przeciwnie, mając do czynienia z tak wytrawnym tłumaczem, należy od razu odrzucić tę hipotezę i zastanowić się raczej nad motywacjami, jakie kierowały jego postępowaniem.

Nie wdając się w tym miejscu w rozważania nad tym, na ile prawdą jest, jak przyjęło się sądzić, że przekłady (w przeciwieństwie do dzieł oryginalnych) starzeją się, co rodzi potrzebę (i pokusę) dokonywania nowych tłumaczeń, wróćmy na chwilę do przemyśleń Borgesa i Eca dotyczących natury tekstu literackiego jako tworu niedefinitywnego, nieustannie podlegającego nowym aktualizacjom. Tłumacz jest w pierwszej kolejności czytelnikiem-interpretatorem, dokonującym aktualizacji tekstu, jednocześnie jednak, przez fakt dokonania przekładu, staje się współautorem, czyli twórcą nowego (zaktualizowanego) dzieła, które również postuluje współdziałanie czytelnika jako warunek własnej aktualizacji. A zatem, skoro każde dzieło postuluje istnienie odbiorcy, który je spełni, nasuwa się pytanie o to, jakich odbiorców, współuczestniczących w aktualizacji tekstowej, postulują polskie wersje powieści *Trionfo della morte*.

Wersja Aleksandry Callier to przykład lektury naiwnej. Tłumaczka, kierując się w stronę szerokiej, choć niekoniecznie wyrobionej literacko publiczności, potraktowała *Trionfo della morte* jako jeszcze jeden z niezwykle popularnych w owych latach romansów z wyższych sfer i, zapewne, powieść z kluczem. Co bardziej wtajemniczeni czytelnicy, śledzący kroniki towarzyskie i ciekawi plotek z wielkiego świata, z pewnością odczytywali ją bowiem przede wszystkim jako dzieje miłości D'Annunzia i Barbary Leoni. Można więc uznać, że pierwszy polski przekład tej powieści wpisuje się w kategorię literatury masowej, znajdując w przybliżeniu tych samych czytelników, co opublikowany w tym samym roku (1898) *Anioł śmierci* Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

Leopold Staff dokonał całkowicie odmiennej, o wiele głębszej interpretacji, znakomicie oddając wielopoziomowość strukturalną oryginału oraz jego przesłanie ideologiczno-estetyczne. W tym przypadku postulowany przez tekst czytelnik modelowy jest możliwie wiernym (w odmiennych warunkach) odzwierciedleniem czytelnika modelowego postulowanego przez wersję oryginalną powieści: jest to odbiorca współczesny, wykształcony, obyty, zainteresowany kwestiami filozoficznymi i literackimi. Wypada tylko wyrazić żal, że Staff zaprzestał pracy nad przekładem w 1907 roku, kiedy przesłanie powieści było wciąż aktualne i inspirujące. Nie będzie już takie pod koniec lat dwudziestych, kiedy ukaże się całość powieści w jego tłumaczeniu.

Stanisław Kasprzysiak zaproponował takie odczytanie powieści, które moim zdaniem, ze względu na wyraźnie odczuwalny dystans tłumacza do przedmiotu jego działań translatorskich, można nazwać pragmatycznym lub ironicznym. W wyniku jego zabiegów powstał tekst z pewnością bliższy współczesnej stylistyce języka polskiego i dzięki temu łatwiej przyswajalny dla przeciętnego odbiorcy, w wielu punktach również poprawniejszy od wersji Staffa, który przecież przełożył powieść sto lat temu, zgodnie z ówczesnymi regułami.

Nie znajdując prostej odpowiedzi na odwieczne pytanie, czy potrzebne są nowe wersje dawnych (dobrych) przekładów, spróbujmy na zakończenie postawić kolejne: jakiego czytelnika modelowego postuluje powieść D'Annunzia dzisiaj? Otóż z pewnością nie jest nim przeciętny, nieprzygotowany odbiorca, który prawdopodobnie i tak uzna ją za staroświecką, rozwlekłą i przegadaną, nie będąc w stanie dotrzeć do jej głębszych warstw. A więc może raczej ktoś, kto już posiada pewną wiedzę o epoce i kogo fascynuje jej szczególny, niepowtarzalny klimat, przenikający także do warstwy leksykalnej? Szanując racje i wybory Kasprzysiaka, autora, powtórzmy to raz jeszcze, dobrego przekładu, zadajmy kolejne, ostatnie już pytanie: czy na pewno warto odstawić przekład Staffa na półkę, traktując go jako przykład „stylizacji modernistycznej”, czy może lepiej potraktować ową stylizację jako wartość, coś, co pozwoli polskiemu czytelnikowi na interakcję z tekstem choćby częściowo analogiczną do tej, jaka zachodzi między współczesnym czytelnikiem włoskim a oryginałem powieści D'Annunzia?

Chronologia polskich wydań utworów D'Annunzia (w nawiasach podano nazwiska tłumaczy):

- 1888 – *Pod skwarem słońca: nowele włoskie* (b.tł.). Tomik zawiera trzy opowiadania: G. D'Annunzio, *Bohater*; D. Ciàmpoli, *Stacya kolei*; E. De Marchi, *Miłość*.
- 1896 – *Dziecko rozkoszy* (A. Callier)
- 1898 – *Tryumf śmierci* (A. Callier)
- 1899 – *Intruz* (A. Callier)
- 1900 – *Sen poranka wiosennego* (Marion)
- 1901 – *Ogień* (W. Zyndram-Kościałkowska)
- 1902 – *Sen wieczoru jesiennego* (Marion)
- 1905 – *Franczeska z Rimini* (J. Kasprowicz)  
– *Dziewice skał* (L. Staff)
- 1906 – *Niewinny* (b.tł.) [L. Staff]  
– *Dziecko rozkoszy* (A. Callier)  
– *Rozkosz* (J. Ruffer)
- 1907 – *Sen poranka wiosennego* (Marion)  
– *Tryumf śmierci* (L. Staff)  
– *Sen wieczoru jesiennego* (Marion)
- 1908 – *Miasto umarłe* (J. Dyżewska)
- 1909 – *Córka Joria. Tragedja pasterska* (M. Konopnicka)
- 1910 – *Ogień* (L. Staff)
- 1912 – *Franczeska z Rimini* (J. Kasprowicz)  
– *Może tak, może nie* (H. Żółkiewska)  
– *Córka Joria. Tragedja pasterska* (M. Konopnicka)
- 1914 – *Dziewicza ziemia* (J. Ejsmond)
- 1924 – *Nokturn* (H. Monat)
- 1925 – *Dziewice wśród skał* (b.tł.)
- 1927 – *Triumf śmierci* (L. Staff)  
– *Płomienie miłości* (L. Staff)  
– *W odmęcie namiętności* (L. Staff)
- 1930 – *W odmęcie namiętności* (L. Staff)
- 1931 – *Płomienie miłości* (L. Staff)
- 1939 – *Giovanni Episcopo* (S. Honesti)
- 1976 – *Triumf śmierci* (S. Kasprzysiak)

## Bibliografia źródeł przykładów:

CA: G. D'Annunzio, *Tryumf śmierci*, tłum. A. Callier, Wydawnictwo „Przeglądu Tygodniowego”, Warszawa 1898

LS-1: G. D'Annunzio, *Triumf śmierci*, tłum. L Staff, Inst. Wydawn. „Renaissance”, Warszawa–Poznań–Lwów–Stanisławów 1927.

LS-2: G. D'Annunzio, *Płomienie miłości*, tłum. L Staff, Inst. Wydawn. „Renaissance”, Warszawa–Poznań–Lwów–Stanisławów 1931.

SK: G. D'Annunzio, *Triumf śmierci*, tłum. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1976.

TM: G. D'Annunzio, *Trionfo della morte*, Mondadori, Milano 1995.

## Riassunto

L'articolo consiste, nella sua prima parte, in una serie di riflessioni riguardanti la fortuna di D'Annunzio in Polonia negli ultimi anni dell'Ottocento e all'inizio del Novecento. La seconda parte contiene invece una serie di osservazioni su alcuni aspetti delle traduzioni polacche del romanzo *Trionfo della morte*, ossia quelle di Aleksandra Callier (1898), Leopold Staff (1907/1927) e Stanisław Kasprzysiak (1976). La versione di A. Callier, effetto di una lettura ingenua e superficiale, risulta quella decisamente meno riuscita. Le versioni di Staff e Kasprzysiak, oltre a essere distanti nel tempo e per questo stilisticamente molto diverse, nascono da due atteggiamenti contrastanti nei confronti del testo di partenza: di affinità nel caso di Staff e ironico-distaccato nel caso di Kasprzysiak.

## Summary

The article, in the first part, consists of a series of reflections on the luck of Gabriele D'Annunzio in Poland in the last years of the nineteenth and early twentieth centuries. The second part contains a series of observations on some aspects of the Polish translation of the novel *Triumph of Death*, or those of Aleksandra Callier (1898), Leopold Staff (1907) and Stanisław Kasprzysiak (1976).

Jolanta DYGUL  
Uniwersytet Warszawski

## PARATEKSTY POLSKICH PRZEKŁADÓW Z LITERATURY WŁOSKIEJ W CZASACH STALINOWSKICH

Celem tego artykułu jest ukazanie strategii manipulacji politycznej obecnej w paratekstach, które towarzyszą tłumaczeniom literatury włoskiej w Polsce w okresie stalinowskim. Zgodnie z definicją Gérarda Genette'a paratekstem są „wszelkie teksty, które pełnią funkcję prezentacyjną wobec tekstu głównego, a więc tytuł, podtytuł, śródtytuł, przedmowy, posłowania, wstępy, uwagi od wydawcy itp., noty na marginesie, u dołu strony, na końcu, epigrafy, ilustracje, wkładka reklamowa, notka na obwolucie lub opasce i wszystkie sygnały dodatkowe pióra autora lub innych osób, tworzące otokę zmienną tekstu, niekiedy zaś komentarz oficjalny bądź półoficjalny”<sup>1</sup>, czyli także recenzje, noty w katalogach lub folderach wydawniczych itp. Wedle założeń Philippe’a Lane’a, który sklasyfikował parateksty, w artykule zostaną poddane analizie peryteksty edytorskie (przedmowy, komentarze, ilustracje, okładki) oraz epiteksty edytorskie (recenzje), niezależne od autorskiej intencji, a których celem jest, jak zobaczymy, wzmocnienie przekazu ideologicznego<sup>2</sup>, ale również manipulacja odbiorcą czytelnika.

Jak pisze Genette, wszelkie peryferie tekstu są „niewątpliwie jednym z najbardziej uprzywilejowanych obszarów pragmatycznego wymiaru dzieła, to jest jego oddziaływania na czytelnika”<sup>3</sup>. Mirosław Lalak w ar-

---

<sup>1</sup> G. Genette, *Palimpsesty*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 320.

<sup>2</sup> W. Tomasiak w swej książce *Polska powieść tendencyjna 1945–1955. Problemy perswazji literackiej* (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988) mówi o „maksymalizowaniu mocy sterowniczej tekstu” (s. 26).

<sup>3</sup> G. Genette, *op. cit.*, s. 320.

tykule *Słowo kuszące. O perswazyjności tekstu okazjonalnego* twierdzi, iż „zasadniczym celem zabiegów perswazyjnych obecnych w tekstach okazjonalnych jest zachęcanie do lektury dzieła”<sup>4</sup>. W artykule zostaną wskazane elementy perswazji, czyli „te elementy tekstu, które służą pośredniemu i bezpośredniemu stymulowaniu postaw, czyli określonych stanów przekonaniowych”<sup>5</sup>. Peryferie tekstu były ważnym narzędziem propagandy oraz cenzury w okresie stalinowskim i bardzo często, na przykład przy wydaniach klasyki, tak polskiej jak i obcej, funkcję perswazyjną realizowała właśnie odpowiednio skonstruowana rama utworu, manipulując przekazem utworu poprzez komentarz edytorski<sup>6</sup>.

W celu zilustrowania problemu paratekstów w tłumaczeniach z języka włoskiego wybrano do analizy dwa przykłady (publikacja książkowa oraz publikacja w czasopiśmie), w których w najbardziej jaskrawy sposób przejawia się strategia perswazyjna. Pierwszy utwór to *bestseller* włoski tamtych czasów, sądząc po wysokim nakładzie książki, *Agnieszka idzie na śmierć* Renaty Viganò, drugi zaś to fragment powieści *Sempione strizza occhio al Frejus* Elia Vittoriniego, który ukazał się na łamach „Przekroju” (1953, nr 349) pod tytułem *Myszę, że wypada po dwa na osobę...*

Powieść *Agnieszka idzie na śmierć* Viganò, opublikowana we Włoszech w 1949 roku, w Polsce ukazała się w wydawnictwie Książka i Wiedza po raz pierwszy w kwietniu 1951 roku w nakładzie 10 tys. egzemplarzy, już w październiku tego samego roku doczekała się wznowienia w nakładzie 100 tys. egzemplarzy w ramach serii „Biblioteka Przyjaciółki”, a w 1955 roku Wydawnictwo Obrony Narodowej wznowiło książkę w 100 tys. egzemplarzy. Sądząc po wysokości nakładów, można odnieść wrażenie, iż książka przyniosła wielki sukces wydawniczy (tłumaczenia z włoskiego osiągały zwykle w tamtych czasach nakład 10–20 tys. egzemplarzy), nie wzbudziła jednak zainteresowania krytyki i doczeka-

---

<sup>4</sup> M. Lalak, *Słowo kuszące. O perswazyjności tekstu okazjonalnego*, [w:] *Rozgrywanie światów. Formy perswazji w kulturze współczesnej*, red. I. Iwasów, J. Madejski, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1994, s. 292.

<sup>5</sup> J. Bralczyk, *O języku polskiej propagandy politycznej*, Uppsala Univ., Sztokholm 1987, s. 76–77.

<sup>6</sup> Na temat kontrolowania tekstów literackich w epoce stalinowskiej por. J. M. Bates, *Cenzura w epoce stalinowskiej*, „Teksty Drugie” 2000, nr 1/2, s. 95–120.

ła się tylko jednej recenzji w 1955 roku w czasopiśmie „Nowa Kultura”. Książka Viganò wpisuje się w tradycję *Bildungsroman*, ukazując proces dojrzewania ideologicznego: tytułowa Agnieszka to niemłoda chłopka, prawie analfabetka, która na skutek wydarzeń wojennych przystępuje do walki partyzanckiej i zdobywa świadomość klasową.

Wydanie polskie poprzedzone jest wstępem, jak zwykle w owych czasach anonimowym, oraz przedmową. Komentarz, czyli „edytorska obudowa właściwego tekstu utworu”<sup>7</sup>, miał specyficzny charakter w okresie powojennym, gdyż, jak określa to Henryk Markiewicz, „w latach 1949–1955 działały tu silnie ograniczenia i nakazy natury politycznej”<sup>8</sup>, co, jak zobaczymy, sprawdza się w przypadku Viganò. Pierwszy krótki tekst edytorski określa miejsce i czas akcji, która rozgrywa się na nizinie Comacchio, a jak wyjaśnia nam redaktor, było to „największe skupisko włoskich partyzantów” poza Sabaudią i północną Lombardią, w okresie od września 1943 do wiosny 1945 roku. Wskazanie analogii z dramatycznymi losami Słowian ma przybliżyć historię polskiemu czytelnikowi: „Setki i tysiące Włochów, podejrzanych o komunizm lub choćby tylko o sympatie demokratyczne, wywożono – jak już poprzednio Polaków, Rosjan, Czechów – w głąb Niemiec do obozów zagłady i obozów pracy”<sup>9</sup>. Podkreśla się aktywność Włoskiej Partii Komunistycznej w walce z faszyzmem oraz niezmiernie powolne posuwanie się wojsk anglo-amerykańskich, a także brak wsparcia ze strony sił alianckich dla włoskich partyzantów. Wstęp kończy się sloganem: „Agnieszka zwyciężyła. Ale walka o wolność narodu włoskiego nie skończyła się i trwa po dziś dzień”<sup>10</sup>. Tytułowa Agnieszka staje się więc synonimem walczącego ludu, lecz nie w okresie wojennym, czego dowód znaleźć możemy na stronach książki, lecz powojennym; w ten sposób w komentarzu edytorskim tworzy się znak równości między faszyzmem i kapitalizmem.

Przedmowa to najczęściej stosowany gatunek paratekstu, w którym bardzo wyraźnie dostrzec można elementy perswazji, obecne we

<sup>7</sup> H. Markiewicz, *O cytatach i przypisach*, Universitas, Kraków 2004, s. 105.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 109.

<sup>9</sup> R. Viganò, *Agnieszka idzie na śmierć*, Książka i Wiedza, Warszawa 1951, s. 5–6.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 6.

wszystkich częściach składowych, takich jak nota o autorze, informacje o książce oraz określenie kręgu czytelników, do którego utwór jest skierowany.

Przedmowa do polskiego wydania rozpoczyna się życiorysem Viganò. Dość niefortunne, jak na wymogi komunistyczne, dobre pochodzenie zbywa się krótkim „dziecko starego rodu”, wyeksponowana zostaje natomiast jej wcześniej rozpoczęta kariera poetycka i zawodowa, a także fakt, iż pomimo pracy oraz założenia rodziny nie przerwała pisania. Podkreślony jest też jej czynny udział w Ruchu Oporu, jako że to właśnie na podstawie tych doświadczeń powstała powieść *Agnieszka idzie na śmierć*, wyróżniona nagrodą Viareggio w roku 1949. Viganò prezentowana jest jako autorka postępową, która swe doświadczenie życiowe wykorzystuje w pracy twórczej: „Życiorys prosty, jak widać, ale bogaty w dobrą wolę, pożyteczną pracę i odporność na przeciwności i cierpienia. Te cechy są źródłem zalet Renaty Viganò jako pisarki”<sup>11</sup>. Biogram autora jest zgodnie z cechą charakterystyczną tego gatunku krótki i esencjonalny, ma za zadanie, jak pisze Romualda Piętkowa, „zaprezentować jego sylwetkę, wybierając te wymiary, które są istotne z punktu widzenia danej publikacji (wystąpienia). W przedstawieniu sylwetki autora ważna jest perspektywa odbiorcy przybliżająca mu autora”<sup>12</sup>. W przypadku pisarzy realistów, do jakich niewątpliwie należy Viganò, typowe jest wyliczanie doświadczeń życiowych autora, ma ono wykazać i uwiarygodnić jego kompetencje. W ten sposób, jak zauważa Lalak, „edytor odwołuje się [...] do mocno zakorzenionego w wiedzy potocznej przeświadczenia, że jedynie autor o bogatych doświadczeniach jest w stanie interesująco przedstawić w literaturze współczesnej rzeczywistość”<sup>13</sup>. Pamiętajmy również, iż wykorzystywanie przez pisarzy doświadczenia życiowego było jednym z postulatów realizmu socjalistycznego. „Twórczość” (1951, nr 12) przytacza wystąpienie Jakuba Bermiana, w którym czytamy: „o pracy twórczej artysty decyduje znajomość życia, rozumienie życia, cały zasób doświadczenia życiowego artysty, pasja

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>12</sup> R. Piętkowa, *Paratekst o autorze. Biogram i/czy prezentacja?*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Tekst a gatunek*, Wyd. UŚ, Katowice 2004, s. 237.

<sup>13</sup> M. Lalak, *op. cit.*, s. 294.



docierania do prawdy, postawa ideowa artysty i jego talent”<sup>14</sup>. Zgodnie z celami ingracyjnymi<sup>15</sup> biogramu podkreśla się zarówno zalety profesjonalne, jak i sferę prywatną autorki, tak więc Viganò przedstawiona zostaje jako swojski człowiek, działaczka komunistyczna, żona i matka, pielęgniarzka, która doświadczyła wojny na własnej skórze i wie, o czym pisze, a jej książka zdobyła ważną nagrodę, więc nie tylko słusznie, ale i dobrze pisze.

Część poświęcona opisowi książki określa tematykę oraz styl utworu. Powieść zostaje zdefiniowana jako „kronika” wojenna ludu włoskiego, porównana do sprawozdania lub biuletynu wojskowego. Ma to podkreślać takie cechy utworu, jak precyzja, zwięzłość, dokumentalny charakter, co z kolei ma prowadzić do uwiarygodnienia przedstawionej historii, uczynienia z niej dokumentu historycznego.

Spośród wielu włoskich powieści na temat Ruchu Oporu *Agnieszka idzie na śmierć* najlepiej może naświetla zbiorową reakcję narodu na zniewagi inwazji, ukazując zdrowy rozsądek prostego ludu, który przekształcił się w zdolność zorganizowanej walki o sprawiedliwość, wreszcie – czynne dążenie do pokoju ludności wyczerpanej wojną, która tej wojny nie chciała. Renata Viganò stworzyła „kronikę”, która jest wolna od retoryki i ma w sobie prostotę myśli i czynów ludu włoskiego; nie wstydzi się ujawniać w swej opowieści „dobrych uczuć”. Styl jej posiada umiar i zwięzłość, miejscami wręcz surowość biuletynów wojskowych oraz precyzję dokumentalnego sprawozdania, zarazem jednak przejawia subtelność i kulturę pisarską w odtwarzaniu przelotnych stanów duchowych, w opisach mglistych krajobrazów błot i lagun, a wszystko przepojone jest szerokim oddechem braterstwa i solidarności, osiągając swój punkt szczytowy w scenach batalistycznych trzeciej części. Nowe w tej książce jest spojrzenie na Ruch Oporu oczyma starej chłopki<sup>16</sup>.

Dalej następuje charakterystyka głównej bohaterki powieści, starej i grubej kobiety na rozklekotanym rowerze (nawiązanie do okładki), która dojrzewa do walki z okupantem oraz zdobywa świadomość klaso-

---

<sup>14</sup> Narada poświęcona twórczości artystycznej 27.X.–28.X. Z przemówienia min. Jakuba Bermiana, „*Twórczość*” 1951, nr 12, s. 11.

<sup>15</sup> Por. R. Piętkowa, *op. cit.*, s. 235.

<sup>16</sup> R. Viganò, *op. cit.*, s. 7–8.

wą. Po tym stosunkowo długim omówieniu książki ostatni akapit wskazuje na jej aktualność w czasach powojennych:

Oto co reprezentuje Agnieszka: tysiączne rzesze robotników i chłopów włoskich, którym nigdy przez myśl nie przechodziło, że mogłaby im przypaść w udziale jakaś określona funkcja w życiu narodu, a kiedy znalazły się w orbicie walki, stopniowo wytworzyło się w nich nowe poczucie odpowiedzialności, czynna postawa wobec własnych i cudzych losów i zdolność decydowania o nich, wreszcie umiejętność wiązania światopoglądu politycznego z konkretnymi sytuacjami w miarę ich rozwoju. Na tym polegał cud Ruchu Oporu, cud, który się powtarza, ilekroć lud ujmuje w ręce inicjatywę i bierze na siebie odpowiedzialność za własne przyszłe losy<sup>17</sup>.

Jak widzimy, podkreślone zostało zdobywanie świadomości klasowej: tytułowa Agnieszka staje się, jak czytamy zarówno we wstępie, jak i w przedmowie, przedstawicielką ciemionych przez system kapitalistyczny robotników i chłopów. Wyraźnie widać więc intencję aktualizacji, umocowania tekstu w terażniejszości pozaliterackiej w okresie publikacji książki w Polsce. Jeszcze wyraźniej można to dostrzec w recenzji pióra Marcela Ranickiego zatytułowanej *Powieść o włoskim Ruchu Oporu*, która ukazała się na łamach „Nowej Kultury”. Co prawda po tytule można by sądzić, iż Ranicki dobrze wie, kiedy toczy się akcja książki (lata 1943–1945), ale całkowicie ten fakt pomija, stawiając niejako znak równości pomiędzy faszyzmem a kapitalizmem, w czym, warto to dodać, stosuje dokładnie te same chwytły perswazyjne, które były obecne w prasie polskiej tego okresu:

Na przykładzie Agnieszki Viganò pokazała jak w walce Ruchu Oporu zrodził się nowy człowiek, jak walka partyzancka stała się szkołą dojrzałości politycznej dla proletariatu włoskiego. Bowiem droga odważnej Agnieszki to droga, jaką przebyło tysiące robotników i chłopów włoskich, to droga tych, którzy rozpoczęli walkę o wyzwolenie narodowe i społeczne w warunkach okupacyjnych, by ją nieugięcie kontynuować w warunkach powojennych.

Dzisiaj ludzie prości jak Agnieszka niezłomnie walczą pod przywództwem Komunistycznej Partii Włoch z nowym amerykańskim okupantem i jego włoskimi sługusami spod znaku De Gasperiego. Tej historycznej walki o postęp i wolność ludu włoskiego nie złamie terror policyjny dzisiejszych

---

<sup>17</sup> *Ibidem.*

spadkobierców hitleryzmu. Radosną wiadomością jest dla nas fakt, że na zgłiszczach długoletniego panowania faszyzmu Mussoliniego, w arcytrudnych warunkach amerykańskiej okupacji rodzi się we Włoszech dzisiejszych nowa literatura, literatura socjalistycznego realizmu. Pięknym i wymownym świadectwem tego jest powieść Renaty Viganò, powieść o walce ludu włoskiego<sup>18</sup>.

Tytuł powieści został wiernie przetłumaczony z języka włoskiego. Można się jednak domyślać, że mógł stanowić pewien problem. Otóż w swej recenzji Ranicki krytykuje tytuł polski – który, jak on sam przyznaje, wiernie oddaje tytuł oryginalny – jako nazbyt pesymistyczny: „Zastrzeżenie nasuwa jednak tytuł powieści, który dosłownie przetłumaczono z oryginału włoskiego. Tytuł ten jednak sugeruje wydźwięk pesymistyczny, nie znajdujący żadnego uzasadnienia w książce”<sup>19</sup>. Ranicki mógł mieć na myśli tytuł tłumaczenia radzieckiego, które brzmiało *Towarzyszka Agnieszka*.

Trzeba też dodać, że okładka pierwszego polskiego wydania nawiązuje do wydania radzieckiego tak w kolorystyce, jak i w ilustracji. Na zielonym tle w samym środku znajduje się mała grafika, która ilustruje treść dzieła, ukazując tytułową bohaterkę prowadzącą rower, nie eksponuje jednak tematyki wojennej, co czyni natomiast okładka drugiego wydania, gdzie tytułowa Agnieszka ukazana jest jako postać krępej kobiety w eskorcie dwóch żołnierzy. Grafika ilustruje ostatnią scenę powieści, w której Niemcy prowadzą Agnieszkę na śmierć. Obie okładki mają charakter realistyczny, a szata graficzna, zgodnie z wytycznymi, jest związana z treścią książki<sup>20</sup>. Okładka trzeciego wydania z dominantą tekstową może przykuć uwagę czytelnika jedynie napisem. Odnotowujemy nie tyle nazwisko autorki, która – powiedzmy szczerze – była kompletnie nieznana w Polsce, lecz tytuł, który, nawet jeśli czytelnik nic o dziele wcześniej nie słyszał, mógł intrygować. Cała okładka jest czarna, a w środku na żółtym tle rzuca się w oczy tytuł czerwoną czcionką. Tadeusz Hussak w podręczniku reklamy i propagandy książki z lat

<sup>18</sup> M. Ranicki, *Powieść o włoskim Ruchu Oporu*, „Nowa Kultura” 1951, nr 34, s. 9.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> T. Hussak, *Reklama i propaganda książki*, cz. 1, Państwowe Wydawnictwo Szkolnictwa Zawodowego, Warszawa 1969.

sześćdziesiątych XX wieku przestrzega przed używaniem czerni, gdyż jest to kolor żałoby: „Szczególnie trzeba się wystrzegać dawania mocnych czarnych obramowań. Zbyt przypomina to nekrolog”<sup>21</sup>. Trudno nie odnieść wrażenia, że takie skojarzenia miała właśnie wywołać okładka trzeciego wydania książki Viganò. Barwa żółta i czerwona znakomicie kontrastują i przykuwają uwagę, a jak pisze Ewa Tierling: „kolor jest [...] podstawowym wabikiem – narzędziem perswazyjnym. Barwy wywołują określone konotacje (stąd nazwa ciepłe i zimne kolory), stając się jednymi z ważnych argumentów uczuciowych w podejmowaniu decyzji”<sup>22</sup>. Na pierwszy plan wysunięty jest tytuł, nazwisko autorki zapisane jest mniejszą czcionką, w prawym dolnym rogu widnieje jeszcze znak firmowy wydawnictwa MON, Hussak zaś zauważył, iż „znak firmowy ma do spełnienia ważną funkcję reklamową jako czynnik utrwalania pozycji towaru i producenta na rynku”<sup>23</sup>. Książki z wydawnictwa MON są dość skromnie wydane, przypominają dzisiejsze wydania kieszonkowe.

Jak pisze Lalak, „tekst okazjonalny, projektując określony typ adresata, odwołując się do określonych kompetencji kulturowych, ustala tym samym pewien typ konsumenta i potencjalnego czytelnika”<sup>24</sup>. Pod tym względem interesujące okazuje się trzecie wydanie powieści Viganò w Wydawnictwie Ministerstwa Obrony Narodowej. Książka ta poprzedzona jest tylko jednym wstępem, krótszym i napisanym łatwiejszym językiem, który syntetycznie przedstawia informacje zawarte we wstępie, jak i w przedmowie do poprzednich dwóch wydań. Podkreśla się kompetencje zawodowe, udział w Ruchu Oporu, nie pomijając sfery życia osobistego autorki. Krótki biogram spełnia swe cele ingracjacyjne. Redakcja przemilcza natomiast informacje dotyczące miejsca akcji, nieprecyzyjnie określając ramy czasowe: jesień i zima 1943–1944. Sprecyzowane zostaje natomiast tło historyczne: cały fragment na ten temat zostaje przeniesiony z poprzednich wydań. Największą różnicę widać jednak w przypisach. W dwóch pierwszych wydaniach jest siedem przy-

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 105.

<sup>22</sup> E. Tierling, *Czytajmy Rodziewiczównę! O perswazyjności okładki*, [w:] *Rozgrywanie światów...*, s. 278–279.

<sup>23</sup> T. Hussak, *op. cit.*, s. 99.

<sup>24</sup> M. Lalak, *op. cit.*, s. 299.

pisów, przy trzech z nich zaznaczono, iż pochodzą od tłumaczki (dwie nazwy geograficzne, jedno włoskie słowo z podaną wymową fonetyczną), cztery przypisy nie zostały opisane:

1. Bagna Comacchio (przyp. tłum.). (s. 7)
2. 25 lipca 1943 r. – upadek Mussoliniego i sformowanie rządu generała Badoglio. (s. 11)
3. w Komunistycznej Partii Włoch „ty” jest ogólnie przyjętą formą. (s. 21)
4. bonifika – grunty orne powstałe na miejscu osuszonych bagien. (s. 92)
5. dowództwo VIII Armii – Alianckiej. (s. 107)
6. scirocco (wym. szirokko) – gorący wiatr z Afryki, wiejący często w południowych Włoszech, rzadziej w północnych (przyp. tłum.). (s. 152)
7. Apulia – najbardziej na południowy wschód wysunięty kraniec Półwyspu Apenińskiego, tzw. „obcas buta” (przyp. tłum.). (s. 174)

Trzecie wydanie zawiera zdecydowanie więcej przypisów (29). Są to zarówno przypisy encyklopedyczne, dotyczące włoskich wydarzeń i postaci historycznych, nazw geograficznych, jak i wyrażen w językach innych niż wyjściowy i docelowy (przy czym dziwić może uznanie za niezrozumiałe dla czytelnika polskiego niektórych słów niemieckich, tj. *Raus!* czy *Minen!* w czasie nie tak znowu bardzo odległym od wojny), a także – co może najbardziej zaskakujące – objaśnienia słów języka docelowego. Przypisy te mają niewątpliwie na celu ułatwienie lektury zarówno poprzez przybliżenie realiów włoskich, jak i wyjaśnienie znaczenia wyrażen leksykalnych, tak w języku polskim, jak i w językach obcych. Tym razem przypisy nie są opisane, można się jedynie domyślać, że pochodzą od redaktora książki:

1. laguna – płytki zalew lub zatoka odcięta od morza wskutek utworzenia się piaszczystej mierzei (s. 6)
2. 25 lipca 1943 r. – upadek Mussoliniego i utworzenie rządu generała Badoglio (s. 12)
3. Raus! (niem.) – precz! (s. 14)
4. Inwokacja – wezwanie, błaganie (s. 18)
5. w Komunistycznej Partii Włoch „ty” jest ogólnie przyjętą formą (s. 25)

6. Narodowa gwardia republikańska – żandarmeria faszystowska powołana do życia przez rząd Mussoliniego po kapitulacji Włoch, dla zdławienia ludowego ruchu wyzwolenieckiego (s. 28)
7. Giovinezza (włos.) – hymn włoskich faszystowskich organizacji młodzieżowych Mussoliniego (s. 28)
8. precyzja – dokładność, drobiazgowa ścisłość (s. 43)
9. katze kaputt, mama (niem.) – kotka kaput, mama (s. 55)
10. Auf Wiedersehen (niem.) – do widzenia (s. 105)
11. Addio bella signorina, grande amore (włos.) – żegnaj, piękna panno, wielka miłości (s. 106)
12. bonifika – grunty orne powstałe na miejscu osuszonych bagien (s. 115)
13. eins, zwei (niem.) – raz, dwa (s. 131)
14. alianckiej (s. 134) [wyjaśnienie dotyczy sformułowania w tekście powieści „dowództwo VIII Armii”]
15. Minen (niem.) – miny (s. 136)
16. Organisation Todt (niem.) – stworzona przez inż. Todta wielka organizacja hitlerowska o charakterze półwojskowym, zajmująca się budowaniem umocnień obronnych i dróg dla wojska. W organizacji Todta zatrudniano przymusowo robotników z krajów podbitych. (s. 139)
17. Komm hier (niem.) – chodź tu (s. 158)
18. scirocco (wym. szirokko) – gorący wiatr z Afryki, wiejący często w południowych Włoszech, rzadziej w północnych. (s. 195)
19. pergola (włos.) – ganek, altana obrosnięta pnącymi roślinami (s. 211)
20. Apulia – najbardziej na południowy wschód wysunięty kraniec Półwyspu Apenińskiego (s. 223)
21. knock-out (wym. nokaut) (ang.) – decydujący cios w boksie, wykluczający przeciwnika z walki (s. 226)
22. Gute Nacht (niem.) – dobranoc (s. 227)

Widać więc, że książka adresowana jest do precyzyjnie określonego odbiorcy, który nie dość, że nie zna historii i geografii Włoch, to może mieć również problemy ze zrozumieniem trudniejszych słów polskich. Wydawnictwo MON zaopatrywało w swe książki biblioteki wojskowe, a książka przeznaczona dla czytelnika masowego „musiała spełniać podstawowe warunki komunikatywności i politycznej poprawności”<sup>25</sup>.

Książki Vittoriniego bardzo późno zawitały do Polski, a z aluzji zawartych w notce redakcyjnej (umieszczonej obok tłumaczenia) możemy

<sup>25</sup> J. Bates, *op. cit.*, s. 101.

wnioskować, iż uznawany był on za pisarza niepostępowego. Pomimo tego w 1953 roku w czasopiśmie „Przekrój” ukazał się fragment powieści *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*. Wybór fragmentów podyktowany był względami propagandowymi, odpowiadał założeniom ukazania nieludzkich wręcz warunków życia robotników włoskich, o czym informowała krótka notatka poprzedzająca tłumaczenie:

Rozpacзлиwa sytuacja robotników włoskich jest tematem wielu prac współczesnych włoskich artystów. Świadectwem tego była wystawa włoskiej grafiki, którą niedawno widzieliśmy w Polsce, a także filmy jak *Złodzieje rowerów* czy *Rzym godzina jedenasta*. Szeroko traktują o tym pisarze, i to nie tylko pisarze wyraźnie postępowi: bezrobocie, głód, nędza ludu włoskiego doszły do takiego nasilenia, że temat ten narzuca się autorom nieodparcie bez względu na ich przekonania. Powstają z tego książki-dokumenty o wstrząsającej wymowie. Powyżej drukujemy fragment powieści Vittoriniego *Tunel Frejus pozdrawia tunel Simplon*. W krótkim posłowie do swej smutnej książki autor pisze: „Sytuacja, którą opisałem w swej książce, nie jest w niczym wyjątkowa, jest to przeciętna sytuacja rodziny robotniczej...”<sup>26</sup>.

Już po tytule widać, że to pierwsze tłumaczenie fragmentu książki Vittoriniego wpisuje się w politykę propagandowej manipulacji. Nadany przez redakcję tytuł *Sądzę, że wypada po dwa na osobę...* dotyczy jednego epizodu powieści, podziału ziemniaków zdobytych przez głowę rodziny i skrupulatnie dzielonych na jej głodnych członków, co ma podkreślić ciężki los robotników w krajach kapitalistycznych. Tak wymownie dobrany fragment zostaje wzmocniony przez notę redakcyjną, w której dla potwierdzenia tezy przywołuje się wystawę grafiki, która odbyła się w Warszawie i filmy neorealistyczne, wpisując w ten sposób książkę Vittoriniego w ramę propagandową. Dla wzmocnienia tego przekazu ideologicznego w sąsiedniej kolumnie umieszczono reprodukcję obrazu Guttusa zatytułowanego *Zbieranie kartofli*.

Michał Głowiński w eseju o propagandzie socjalistycznej w odniesieniu do filmów z nurtu neorealizmu włoskiego pisze:

Wyświetlano ich wtedy stosunkowo wiele, dzisiaj łatwo stwierdzić, z jakiego powodu. Włączano je we wszechogarniającą grę propagandową, miały one u widzów tworzyć negatywny obraz życia społecznego na Zachodzie,

<sup>26</sup> E. Vittorini, *Sądzę, że wypada po dwa na osobę...*, „Przekrój” 1953, nr 439, s. 5–6.

a więc potwierdzać tę jego wizję, jaką z uporem i konsekwencją narzucała propaganda. W ten sposób dyskutowano zawarty w neorealizmie krytycyzm społeczny. Tworzono dla niego specyficzną ramę modalną: wszystkie złe zjawiska uważane za negatywne miały być odbierane jako wytwór złego, na niesprawiedliwości i wyzysku opartego ustroju społecznego (jeśli na przykład zawalają się schody w starej rzymskiej kamienicy, to również jest ponura sprawka kapitalizmu). Neorealizm stał się – z dzisiejszej perspektywy widać to wyraźnie – przedmiotem bezwzględnej manipulacji propagandowej<sup>27</sup>.

Dowody na istnienie tej specyficznej ramy oraz jej funkcję kreowania negatywnego obrazu świata kapitalistycznego znaleźć możemy w paratekstach, które towarzyszą tłumaczeniom literatury włoskiej w okresie stalinowskim. Dowodzi tego również zakończenie recenzji *Złodziei rowerów* w „Życiu Literackim”, gdzie jej autor pisze, mrugając porozumiewawczo do czytelnika: „Pamiętajmy, że rzecz dzieje się we Włoszech De Gasperiego. To wiele tłumaczy”<sup>28</sup>. Przekłady z literatury w czasach stalinowskich wpisują się w cele wyznaczane kulturze, stają się narzędziem polityki propagandowej. Tym bardziej aktualnie brzmią słowa Paula Bensimona o wyborze książek do tłumaczenia lub ich pomijaniu. Selekcja utworów nie dokonuje się ze względu na wartość i pozycję dzieła w kulturze dawcy, lecz podporządkowana jest celom kultury biorcy, co nieodłącznie powiązane jest z systemem władzy. Przekład, zdaniem Bensimona, wpisuje się w rozpowszechnione w kulturze biorcy stereotypowe wyobrażenia o kulturze obcej i je wzmacnia<sup>29</sup>.

Powieść Viganò oraz odpowiednio dobrane fragmenty utworu Vitoriniego, pomimo wyraźnego akcentu krytyki społecznej, zostają opatrzone paratekstami edytorskimi, które mają na celu wzmocnienie ich przekazu ideologicznego, wpisanie ich w szeroki front krytyki kapitalizmu. Co ciekawe, pisarz uznawany we Włoszech za autora lewicowego (choć w rzeczywistości nigdy do partii komunistycznej nie należał) w Polsce zostaje określony jako pisarz niepostępowy, a jego najlepsza powieść *Rozmowa sycylijska* ukaże się w Polsce dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku.

<sup>27</sup> M. Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*, Open, Warszawa 1992, s. 125–126.

<sup>28</sup> J. Płażewski, *Złodzieje rowerów*, „Życie Literackie” 1951, nr 1, s. 13.

<sup>29</sup> P. Bensimon, *Présentation*, „Palimpsestes” 1998, nr 11, s. 9–13.



## Riassunto

L'articolo si pone come obiettivo quello di presentare la strategia della manipolazione politica nei paratesti che accompagnano le traduzioni della letteratura italiana nella Polonia stalinista. Per mostrare diversi procedimenti editoriali si analizzano due esempi tra i più significativi: tre edizioni del romanzo *Agnese va a morire* di Renata Viganò (le prime due del 1951, la terza del 1955) e la pubblicazione di un brano del romanzo *Sempione strizza occhio al Frejus* di Elio Vittorini sulla rivista „Przekrój” del 1953, che permettono di individuare una specifica cornice modale in cui vengono iscritte le opere italiane, non solo quelle letterarie.

## Summary

The aim of the article is to present the strategy of political manipulation in the paratexts which contain the translations of Italian literature in Poland of Stalinist era. To demonstrate different editorial procedures, the analysis takes into consideration two most significant examples: three editions of the novel by Renata Viganò entitled *Agnese va a morire* (the first two from 1951, the third from 1955) and the publication of a fragment of the novel by Elio Vittorini entitled *Sempione strizza l'occhio al Frejus* in “Przekrój” magazine in 1953. The selection of these examples shows a specific modal frame into which the translations of Italian Literature were forced. Due to that procedure, the Italian novel could be read in connection with other propaganda texts which constitute the intertextual context, determine the interpretation key and intensify the propaganda message.

**Maurizio MAZZINI**  
Uniwersytet Wrocławski

## ***BAR ITALIA* STEFANA BENNIEGO: MIKROKOSMOS NIE DO PRZETŁUMACZENIA?**

W twórczości Stefana Benniego wyróżnia się trylogia poświęcona barowi, jednej z włoskich „instytucji” *par excellence*. W ciągu 20 lat, w równych odstępach czasu, boloński pisarz wydał bowiem trzy książki zawierające w tytule to właśnie słowo: *Bar Sport* (1976), *Il Bar sotto il mare* (1987), *Bar Sport duemila* (1997). Przedmiot moich refleksji stanowić będzie pierwsze z trzech wyżej wymienionych dzieł, nie tyle ze względu na subiektywną ocenę jego walorów i oryginalność pomysłu, co przede wszystkim na okres, w którym powstało – lata siedemdziesiąte XX wieku. Wtedy mikrokosmos baru pełnił jeszcze znaczącą rolę w zbiorowej wyobraźni przeciętnego Włocha, podczas gdy późniejsze utwory odzwierciedlają sytuację społeczno-kulturową ostatnich dekad, kiedy w krajach rozwiniętych tradycyjne miejsca interakcji społecznej straciły na znaczeniu w wyniku tendencji do zachowań bardziej indywidualistycznych i do spędzania czasu wolnego w wąskim gronie, w czterech ścianach domu, z wykorzystaniem nowoczesnych technologii, takich jak internet i kino domowe. Zdefiniowanie, w jakim stopniu i z jakimi skutkami zjawisko to dotyczy także Włoch, to zadanie dla socjologów, psychologów i fachowców od komunikacji społecznej. W tym miejscu chcę podkreślić, że *Bar Sport*, pod patyną absurda i hiperbol, stanowi coś w rodzaju dokumentu tamtych lat i świadczy o znaczeniu baru jako ulubionego miejsca spotkań towarzyskich na Półwyspie Apenińskim, w którym najwyraźniej przejawiały się tęsknoty, mity, wygórowane ambicje i wady przeciętnego jego mieszkańca. W książce tej Benni zaprezentował czytelnikowi karykaturalny, ale przez to nie

mniej autentyczny obraz swoich rodaków i samego siebie. Nie ulega bowiem wątpliwości, że mamy do czynienia z dziełem adresowanym właśnie do nich, aby mogli jakby w krzywym zwierciadle, w sposób zabawny i przez to mniej traumatyczny, dzięki mechanizmowi podobnemu do Brechtowskiej „obcości” rozpoznać samych siebie i partycypować w czymś w rodzaju zbiorowej psychoterapii.

Wobec tego pytanie, które sobie zadałem, brzmi następująco: czy, a jeżeli tak, to w jakim stopniu, to arcydzieło włoskiej literatury humorystycznej może być przetłumaczone tak, aby nie tracąc swego komizmu w odbiorze obcego czytelnika, w tym przypadku Polaka, mogło dostarczyć mu jakiś czytelny obraz zbiorowej wyobraźni narodu żyjącego w odległym dla niego kontekście geograficznym, kulturowym i historycznym, jaki stanowią Włochy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, przy czym na obraz ten składają się różne postaci i ich zachowania, ale także to, co pisarz przemycą między wierszami.

Jeżeli wychodzimy z założenia, iż jeden z możliwych sposobów percepcji tego tekstu to odczytanie go jako dokumentu o tamtych Włoszech i ich mieszkańcach, możemy zastosować do dzieła Benniego model komunikacyjny, który Franco Ruffini stosował do analizy dokumentów z zakresu historii teatru. Istnieje bowiem pewna analogia między odtwarzaniem dla dzisiejszego widza spektaklu teatralnego z innej epoki na podstawie informacji o jego dawnych inscenizacjach a tłumaczeniem tekstu literackiego w celu zaproponowania go czytelnikowi z innego kręgu kulturowego kilkadziesiąt lat po jego ukazaniu się w oryginale. Rzecz w tym, że również tłumaczenie na inny język polega na ingerowaniu w komunikację między pisarzem a potencjalnym czytelnikiem, aby dostosować tekst do możliwości nowego potencjalnego odbiorcy. W tym celu tłumacz nie może się ograniczać do zastąpienia kodu językowego pierwszego kodem drugiego, lecz musi tak postępować, aby określić i zredukować do minimum to, co Franco Ruffini definiuje mianem „strefy ciszy”.

W rzeczywistości komunikacja między nadawcą a odbiorcą jest niemożliwa, jeśli nie ma przecięcia się dwóch *domen kulturowych*, to znaczy wspólnej wiedzy, lecz to przecięcie stanowi dla obu „interlokutorów” obszar „już znanego” – zakres, w obrębie którego zbyteczne byłoby dopowiedzenie, ponieważ

sprawa jest już znana i przede wszystkim wspólna. Im obszerniejsza jest ta strefa przecinania się, tym większa jest strefa ciszy, zatem tym mniej informacji dokument zawiera *dla nas*. [...] Należy z jednej strony dokładnie wyodrębnić domenę kulturową nadawcy, z drugiej domenę odbiorcy, aby opisać strefę ciszy – obszar, w którym dokument nie mówi, ponieważ mówienie byłoby po prostu powtarzaniem tego, co już jest znane<sup>1</sup>.

Ten model, pożyteczny dla historyka teatru, przyda się też tłumaczowi, który musi zapobiec zachwianiu procesu komunikacyjnego wynikającego z arbitralnego zastąpienia potencjalnego odbiorcy, do którego zwracał się nadawca, nowym odbiorcą poruszającym się w odmiennym obszarze kulturowym. Z tą tylko różnicą, że tłumacz nie może się ograniczać do określenia strefy ciszy, lecz musi dążyć do maksymalnego wypełnienia luki informacyjnej. Instrumenty, którymi dysponuje, to najczęściej przypisy, amplifikacje w samym tekście, osvajanie obcych pojęć poprzez przywoływanie pokrewnych pojęć funkcjonujących w kulturze odbiorcy.

Książka Benniego stanowi dla tłumacza nie lada wyzwanie również dlatego, że jest ona głęboko zakorzeniona w domenie kulturowej, którą ogólnie nazywamy włoską, ale – co postaram się udowodnić – ma charakter regionalny, jest emilijska. To znaczy, że niektóre odniesienia zawarte w tekście mieszczą się w „strefie ciszy” nie tylko dla obcokrajowców, ale także dla młodych czytelników na przykład z południa Włoch.

*Bar Sport* to dzieło niełatwe do zdefiniowania pod względem gatunkowym. Tekst składa się ze wstępu zatytułowanego *Wprowadzenie historyczne* oraz 28 krótkich rozdziałów, które przypominają szkic lub krótkie opowiadanie poświęcone postaciom, wydarzeniom i przedmiotom związanym z toposem baru lub luźniej z postaciami, które w nim przebywają. Są to rozdziały zatytułowane: *Kino Strzelec*, *Skuter Lambretta*, *Klinika „Villa Alba”*, *Do woja*, *Drużyna na wyjeździe*, *Znam takie fajne miejsce*. Wyłania się z nich obraz tego, czym żył przeciętny Włoch: od sportu, poprzez zamiłowanie do motoryzacji i dobrej kuchni, do sercowych podbojów. Najważniejsze są jednak postacie barowych bywalców zróżnicowanych pod względem wieku, zawodu i wykształcenia: dziecko

---

<sup>1</sup> F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1983, s. 68–69 (tłum. M.M.).

kupujące lody, technik, profesor, goniec, księgowy, playboy barowy, fryzjer i wędkarz. Znamienny jest brak wśród nich postaci płci żeńskiej, co świadczy dobitnie o tym, że mikrokosmosem włoskiego baru zawładnęła męska wyobraźnia. Jedyna pozornie żeńska istota występująca w tytule rozdziału – Luisona – okaże się nie „puszystą” kobietą, tylko ciastkiem wystawianym w witrynie od 1959 roku.

Wprowadzenie nazwane „historycznym” zawiera podstawowe składniki komizmu Benniego: paradoksy, hiperbole graniczące z absurdem, dowcipną trywialność. Mają one za zadanie uzasadnić z przymrużeniem oka znaczenie tematu, wmawiając czytelnikowi, że picie kawy należy do pierwotnych potrzeb człowieka, jak wynika z *incipitu* książki:

L'uomo primitivo non conosceva il bar. Quando la mattina si alzava, nella sua caverna, egli avvertiva subito un forte desiderio di caffè. Ma il caffè non era stato ancora inventato e l'uomo primitivo aggrottava la fronte, assumendo la caratteristica espressione scimmiesca<sup>2</sup>.

Pierwsze zdanie to truizm, ale uświadamia Włochom coś, co może się wydawać dziwne – to, że można było żyć bez kawy i baru. Parę linijek dalej znajdziemy przykład zdefiniowanej wyżej strefy ciszy, kiedy pisarz daje jasno do zrozumienia, że gdyby nie włoska piłka nożna, sztuka konwersacji byłaby w powijakach: „Non esistevano la moviola, il vistoso sgambetto, il secco rasoterra, il dribbling ubriacante, e la conversazione languiva in rutti e grugniti”<sup>3</sup>.

Polski czytelnik, jak każdy inny obcokrajowiec, okaże się bezbronny wobec słowa *moviola*, bez względu na to, jak by zostało ono przetłumaczone, ponieważ, w odróżnieniu od Włocha, najprawdopodobniej nie będzie wiedział, że pod tym pojęciem kryją się określone zbiorowe zachowania tego narodu. Chodzi bowiem o przestarzałe z dzisiejszej perspektywy urządzenie, przy pomocy którego podczas „Sportowej niedzieli” miliony rodaków śledziło z nosem przyklejonym do ekranu najbardziej kontrowersyjne akcje meczów pokazywane w zwolnionym tempie, aby na drugi dzień mieć temat do dyskusji i do sprzeczek z kolegami... w barze. Niebawem pojawia się kolejna trudność dla tłumacza,

<sup>2</sup> S. Benni, *Bar Sport*, Feltrinelli, Milano 2007, s. 7.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

gdy po wyjaśnieniu etymologii słowa *moka* ('mokka') („macchina-di-ferro-dal-nero-succo che ti sveglia”) Benni wyjaśnia pochodzenie samego słowa *caffè* ('kawa'):

Colombo tornò in Spagna e appena giunto alla corte della regina Isabella, si chinò ai suoi piedi con la cuccuma in mano e le fece una grossa macchia sul vestito intarsiato di diamanti. La regina disse „Que fais” (cosa fai?), anzi non disse proprio così, comunque da quel giorno la bevanda si chiamò Quefè e poi caffè, anche se il popolo irriverente insisteva a chiamarla Cazzofè<sup>4</sup>.

W tym przypadku do gry słownej, często niemożliwej do przełożenia na inny język, dochodzi dodatkowa trudność w postaci konieczności utrzymania zabawnej trywialności wyrazu.

Kolejny przykład luki informacyjnej w tekście – jak wcześniej zauważyliśmy, wprost proporcjonalnej do rozległości strefy ciszy – to zdanie, do zrozumienia którego klucz tkwi w znajomości tej wielkiej kuźni zbiorowej wyobraźni, jaką jest telewizja, do tego stopnia, że we Włoszech mówi się *mamma RAI*. Jak przełożyć bowiem okrzyk kibiców skierowany do piłkarza Amedea Pivy, „Piva, Piva schiva l'oliva”, i uchwycić zawarty w nim komizm, nie wiedząc, że jest to parafraza sloganu reklamowego wyśpiewanego w „Carosello”, kolebce nowoczesnej reklamy włoskiej, który brzmiał „Piva, piva, l'olio d'oliva”?

Próba posegregowania „kulturemów”, które nie są wspólne dla obu kultur, lecz odsyłają do specyfiki przedstawionego świata<sup>5</sup>, ogólnowłoskiego i emilijskiego, prowadzi do wyodrębnienia takich kategorii, jak: nazwy geograficzne, odniesienia do sytuacji społeczeństwa włoskiego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, produkty typowo włoskie lub regionalne, sławni ludzie tego okresu. Wśród pierwszych sygnalizujemy przełęcz Stelvio, która funkcjonuje w świadomości zbiorowej jako najtrudniejsza przełęcz alpejska dla kolarzy, tak zwana „Bassa”, czyli nizinne tereny sąsiadujące z Padem, wyraz wywołujący określone skojarzenia krajobrazowe do kanałów, lip i częstych mgieł

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>5</sup> Zob. M. Ballard, *Les stratégies de traduction des désignateurs de référents culturels*, [w:] *La traduction, contact de langues et de cultures (1)*, Presses de l'Université d'Artois, Arras 2005, s. 126.

oraz słowo *rampa*, niezrozumiałe dla tłumacza niemającego styczności z krajobrazem Apeninów, ponieważ chodzi o stromy i kręty odcinek drogi. Podobnie nie sposób zrozumieć dokładnie zdania „il nonno sfidò il suo coetaneo del quarto piano ad andare di corsa a San Luca e ritorno”<sup>6</sup> bez dodania informacji, że chodzi o sanktuarium górujące nad Bolonią, do którego dociera się po pokonaniu kilkukilometrowej stromej drogi. Mamy więc do czynienia z pojęciami dobranymi w określonych celach komicznych, których tłumacz nie jest w stanie zachować bez daleko idącej ingerencji w tekst lub odpowiednich przypisów. Wśród kultowych produktów tego okresu, zabawka *meccano*, która w świadomości Włochów mojego pokolenia pełni rolę podobną do klocków Lego dla pokoleń późniejszych, *Leoncino*, niebędące lwiątkiem, tylko modelem ciężarówki marki OM, *giardinetta* – samochód kombi z drewnianymi listwami, symbol małej przedsiębiorczości lat wielkiego powojennego rozwoju gospodarczego, skuter Lambretta, politycznie kojarzony jako prawicowy w opozycji do Vespy, motorynka marki Motom i Giulietta Sprint – samochód świadczący wtedy nie tylko o zamożności właściciela, ale i o jego zamiłowaniu do sportowych aut.

Pasja tak do motoryzacji, jak i do dobrego jedzenia odsyła nas do kontekstu emilijskiego, który często wyłania się z tekstu. Wprawdzie dziwi brak odniesień do samochodowego koncernu z Maranello oraz do wina Lambrusco, ale za to mamy cały szereg produktów regionalnych, takich jak: parmezan, szynka, czy *culatello* – wędlina z nadpadańskich okolic Parmy, obok produktów różnego pochodzenia, często typowych dla toposu baru, takich jak: ser *stracchino*, placek jabłkowy *cotognata*, babka *panettone*, słodka bułka *maritozzo* oraz ajerkoniak Vov.

Kolejna ostoja emilijskości obecna w dziele Benniego to *briscola*, gra w karty o prostych zasadach, a jednak wysoce strategiczna, ponieważ bazuje na zakodowanym porozumiewaniu się par graczy i na przewidywaniu, jakimi kartami dysponują rywale w danej fazie gry.

Jeżeli chodzi o znane postacie z tamtego okresu, nawiązują one głównie do wielkich pasji Włochów (przede wszystkim piłki nożnej, a także kolarstwa): napastnicy Anastasi i Chinaglia, piłkarze Bolonii Bulgarelli i Savoldi, których nazwiska prawdopodobnie polskiemu czy-

---

<sup>6</sup> S. Benni, *op. cit.*, s. 89.

telnikowi nic nie mówią, podobnie jak katastrofa lotnicza pod Supergą, w której zginęli piłkarze „wielkiego Turynu”, kultowy kolarz Bartali. Natomiast literatura włoska jest obecna w książce pod postacią odwołań do zmór włoskich uczniów: wiersza *Infinito* Leopardiego, używanego jako instrument tortury psychicznej, czy *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, deklamowanej przez bardzo przejętego swoją rolą, ale też rozpustnego profesora, którego bywalcy *Baru Sport* cenią nie tyle za znajomość filozofii, ile za jego fachowe uwagi na temat kobiecych tyłków. Co do piłkarskiej pasji Włochów, nieprzetłumaczalne bez peryfraz wydają się często zwroty wymyślone przez sportowych komentatorów radiowo-telewizyjnych, które z czasem weszły do piłkarskiego żargonu – takie, jak: *lancio illuminante, tocco smarcante, zona Cesarini*.

Znamienny jest brak odniesień do wydarzeń politycznych tego burzliwego okresu. Najwyraźniej polityka nie rodziła komicznych skojarzeń, z wyjątkiem aluzji do senatora Amintore Fanfaniego, którego wyjątkowo niski wzrost był wykorzystywany przez Dario Fo do rozbawiania widzów w spektaklu *Porwany Fanfani* z 1975 r. oraz pojęcia *arco costituzionale*, dla wyjaśnienia którego potrzebny byłby długi przypis.

Powróćmy jednak do wyżej wymienionych typowych postaci, aby zarysować portret przeciętnego Włocha-bywalca baru tamtych lat, w którym włoski czytelnik, zwłaszcza jeśli ma kilkadziesiąt lat i pochodzi z regionu Emilii, może łatwo rozpoznać samego siebie. Główna cecha jego zachowania, albo przynajmniej ta, która bardziej uwydatnia się w mikrokosmosie barowym działającym pod znakiem ciągłej rywalizacji, to przechwalanie się i zarozumialstwo. Mieszkańcy „Bel Paese” często afiszują się umiejętnościami, których nie posiadają, zwłaszcza w zakresie pobitych rekordów, zdolności manualnych i podbojów miłosnych. Może to być liczba punktów zdobytych w grze na flipperze lub czas przejazdu *da casello a casello*, klasyczny zwrot trudny do zrozumienia dla czytelnika z Polski, który nie miał styczności z włoskimi autostradami. Kwintesencją takiego przechwalania się jest tak zwany „technik”:

Di che cosa parla un tecnico? Di calcio, di sport in genere, di politica, di morale, di macchine, di agricoltura, di prezzi della frutta, di diabete, di sesso, di trattori, di cinema, di imbottigliamento, di spionaggio. In una parola,



di tutto. Quale che sia l'argomento trattato, il tecnico lo conosce almeno dieci volte meglio dell'occasionale interlocutore, anzi dirà che è una delle cose che lo ha interessato di più fin da piccolo. Il vero tecnico suffraga spesso la sua competenza con parentele. Esempio: se si parla di comunismo, lui ha un cognato a Togliattigrad; se si parla di pesca subacquea, ha un fratello fidanzato da sei anni con una cernia<sup>7</sup>.

Nieprzypadkowo mówi się na niego *tennico* zamiast *tecnico*, przeдрzeźniając w ten sposób wymowę Rzymian. Poza tym posługuje się on włoszczyzną „lekką zmodyfikowaną”: „fa precedere molti termini con una *a*: aradio, agratis, mi amanca. Usa largamente la *g*, gangio, gabina”<sup>8</sup>. Jest to być może komiczny atak na Stolicę, a bez wątpienia dla włoskiego czytelnika aluzja do sposobu mówienia jej mieszkańców, podczas gdy dla obcego czytelnika to odniesienie pozostaje poza strefą ciszy, nawet przy założeniu, że uda się to oddać w innym języku.

Do najzabawniejszych rozdziałów książki należy ten poświęcony postaci playboya, który opiera się na wyraźniej sprzeczności między wersją wydarzeń w relacji bohatera a faktami.

*I Fatti*: Di Bella senior va a pasturare, cioè a vedere se c'è del buono. Renzo adocchia un tavolo d'angolo con due donne sole. Di Bella junior si sgancia e invita a ballare quella di destra che a centro pista si rivela una canuta sessantenne, con occhiali, alta un metro e mezzo. „Hai visto?” Fa Renzo a Formaggio. „Di Bella s'è beccato la tardona, e adesso io mi becco la giovane.” Si palesa al tavolo e chiede; „balliamo?” „Sì”, gli fa una voce flautata. Renzo l'accompagna per mano in pista e si ritrova a ballare con una bimba di otto anni con un enorme apparecchio nei denti. L'orchestra attacca un tango. „Cosa fai nella vita?” fa Renzo ballando tutto gobbo. „La quarta elementare”. Ti piace il tango” „No, vengo a ballare solo per tenere compagnia alla nonna.”

*Versione*. „Vediamo un tavolo con due donne stupende. Di Bella ne invita una: è un'americana, un po' matura, molto di classe. Un superbo esemplare. Io invito l'altra. È una diciottenne, perversa, con un sorriso da cinema. „Cosa fai nella vita?” le chiedo. „L'indossatrice”, mi fa. „Ti piace il tango?” „Sì, dice lei guardandomi negli occhi, specialmente se è l'ultimo”<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 71.

Trudno sobie wyobrazić bardziej karykaturalny, a zarazem bardziej udany portret *latin lovera*, z jego marzeniami, przechwałkami i cynizmem.

Ostatni aspekt zbiorowej wyobraźni Włochów zawarty w dziele Benniego, a więc owej swojskości, o której debatujemy, to kult dobrej kuchni i nawyk chwalenia się znajomością „kulinarnych świątyń”, nieznanych kolegom. Aby do nich dotrzeć, Włosi czasami podejmują kilkusetkilometrową jednodniową podróż. Także w tym zakresie pisarz z przymrużeniem oka opisuje w sposób przejaskrawiony do granic absurdu możliwe konsekwencje takich wypraw. Warto się zastanowić, w jakim stopniu brak takiego obyczaju u Polaków niweczy zamierzony przez autora efekt komiczny:

Il ristorante rustico è situato quasi sempre in aperta campagna, quasi sempre nei prezzi di un canale puzzolentissimo. La sua caratteristica principale è di essere semovente. Se voi infatti scoprite un bel ristorantino rustico, ci mangiate bene e poi volete indicarlo agli amici, non otterrete altro risultato che farli girare per tutta una notte nel buio della campagna. Potete disegnare una mappa precisa al millimetro: potete imparare a memoria tutti i cartelli stradali, deviazioni, case gialle, insegne di caffè, cartelli stradali, stradine a U che portano al ristorante rustico: i vostri amici finiranno inevitabilmente nell'aia di una casa di contadini, con cani ululanti che mordono il cofano della macchina e vecchiette silenziose che vi guardano arrivare come se foste una pattuglia di soldati nazisti<sup>10</sup>.

W konkluzji należy stwierdzić, że *Bar Sport* Benniego stanowi doskonały przykład tekstu szczególnie egzotycznego w odbiorze niewłoskiego czytelnika. Mimo że w tytule odwołuje się do kontekstu ponadnarodowego, jakim jest bar, zawiera on w pigułce niektóre cechy „włoskości”, w dodatku w odmianie regionalnej, które wraz z lukami informacyjnymi związanymi z wyjątkowo rozległą strefą ciszy sprawiają, że tłumacza czeka niezmiernie trudne zadanie.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 93.

## Riassunto

*Bar Sport* di Stefano Benni costituisce un ottimo esempio di testo intriso di „familiarità” in quanto ritrae i connazionali dello scrittore allo scopo di metterne in luce – attraverso la deformazione umoristica ed il paradosso – vizi, velleità e sogni proibiti. La lente d’ingrandimento usata da Benni per tale operazione, che rappresenta una sorta di divertente psicoterapia collettiva, è il microcosmo del bar con le stravaganti figure che lo popolano, dove – come in una cartina al tornasole, per effetto della competitività che lo caratterizza – emerge chiaramente l’immagine dell’italiano medio prevalente nell’immaginario collettivo degli italiani stessi. Si tratta pertanto di un testo particolarmente „esotico” per un lettore straniero, a causa dell’ampiezza della „zona del silenzio” che obbliga il traduttore ad intervenire con pesanti ingerenze nel testo o in calce, allo scopo di ridurla, nel tentativo di ovviare, per quanto possibile, al vuoto informativo che ne deriva.

## Summary

*Bar Sport* by Stefano Benni is a magnificent example of a text filled with homeliness as it describes the author’s compatriots and their drawbacks, far-fetched ambitions and forbidden desires by means of a humorous, paradoxical deformation. In this process, functioning as a kind of a collective, amusing psychotherapy, Benni creates a micro universe in a little bar occupied by bizarre individuals, where, like in a magnifying glass, clearly appears a picture of an average Italian, which prevails in the common, collective imagination of Italians themselves. Therefore this text becomes particularly exotic and incomprehensible for foreigners, due to a width of the so-called ‘silence margin’, which forces the translator to commit heavy interferences in the text or footnotes in order to fill in the informational void that follows it.

Joanna UGNIEWSKA  
Uniwersytet Warszawski

## CO TRACIMY W PRZEKŁADZIE<sup>1</sup>?

Za punkt wyjścia niniejszych rozważań niech posłużą nam słowa Eliasa Canettiego, które przeczytać można w *Prowincji ludzkiej*: „W tłumaczeniu ciekawe jest tylko to, co przepada, czasem należałoby tłumaczyć tylko po to, aby to znaleźć”<sup>2</sup>. Jeśli część badaczy skłonna jest postawić znak równości między nieprzekładalnością a walorem estetycznym tekstu, szczególnie poetyckiego, to już kwestia, gdzie szukać owej ukrytej perły, pozostaje otwarta.

Bardziej niż o stracie i odnalezieniu należałoby mówić o dialektyce przybliżania się i oddalania czy też o stopniu przybliżania się, mając świadomość nigdy nieukończonego procesu, względności osiągnięć w domenie translatoologii, która, podobnie jak hermeneutyka, powinna być najmniej fanatyczną z nauk, gdzie liczy się przede wszystkim to, co „między”, gra przejrzystości i przeszkody, by użyć kategorii Jeana Starobinskiego w jego słynnej pracy o Janie Jakubie Rousseau.

Hans Georg Gadamer w szkicu *Człowiek i język* przeciwstawia istotnie kartezjanizm i hermeneutykę, łącząc pierwszy człon antytezy z samowiedzą jako niewzruszonym fundamentem wszelkiej pewności, z czystym samooglądem, w którym mowa jest jedynie przeszkodą, świadomość jest bowiem przejrzysta dla samej siebie, drugi zaś z intersubiektywnością, myśleniem dokonującym się w żywiole mowy<sup>3</sup>. A zatem, w świetle hermeneutyki, nasze doświadczenie świata zapośredniczone

---

<sup>1</sup> Skrócona i nieco zmieniona wersja artykułu ukazała się na łamach „Odry” (2010, nr 7–8).

<sup>2</sup> E. Canetti, *Prowincja ludzka. Zapiski 1942–1972*, tłum. M. Przybyłowska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, s. 115.

<sup>3</sup> H. G. Gadamer, *Człowiek i język*, tłum. K. Michalski, [w:] *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 1979, s. 47–56.

jest przez język, a sens powstaje w procesie językowego samorozumienia.

Zamiast tradycyjnych pojęć ekwiwalentu i wierności badacze skłonni są dziś raczej mówić o negocjacji (Umberto Eco) i formach zbliżania się do tekstu wyjściowego (Peter Torop). W *Dire quasi la stessa cosa* Umberto Eco, zastanawiając się nad tytułem swojej książki, kładzie akcent przede wszystkim na słowo *quasi*, „problemem jest *niemal*, a nie *to samo*”, zastanawiając się, jak dalece jest ono elastyczne<sup>4</sup>.

Zamiast przeciwstawiać wierność odstępstwom od tekstu wyjściowego, Eco proponuje mówić o marginesach niewierności w stosunku do jądra rzekomej wierności, proporcje zaś między nimi zależeć muszą od decyzji tłumacza i pozostawać w związku z celami, które ten ostatni sobie stawia.

Peter Torop<sup>5</sup> proponuje rozważać jedynie stopnie przekładalności i nieprzekładalności, a zatem, w świetle jego wywodu, nie ma sensu mówić o absolutnej stracie czy całkowitym zysku. Rozróżnia on cztery możliwości: 1) język i kultura A są całkowicie odmienne od języka i kultury B (np. chiński i hiszpański); 2) języki A i B są podobne ze względu na strukturę, lecz odległe ze względu na kulturę (np. angielski i amerykański); 3) kultury A i B są podobne, ale odpowiadające im języki całkowicie różne (np. słowacki i węgierski); 4) oba języki mają podobną strukturę i odwołują się do podobnej kultury (np. francuski i włoski).

W czasach postmodernizmu i dekonstrukcji kategorie wierności i niewierności, a więc i straty, nie mają już racji bytu, skoro zniknął autonomiczny byt tekstu, a pozostała jedynie sieć odczytań (czy też złych odczytań). Zniesienie znaczenia woli autorskiej legitymizuje własne, dowolne odczytanie, parafrazę eliminującą nieprzekraczalne trudności. Anna Legeżyńska pisze, że teorie te wzmocniły autonomię tłumacza jako drugiego autora, stawiając hipotezę jego absolutnej wolności<sup>6</sup>. Przeciwnie takiej postmodernistycznej samowoli skierowana jest w dużej mie-

---

<sup>4</sup> U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, s. 9–10.

<sup>5</sup> Patrz P. Torop, *La traduzione totale*, Guaraldi, Rimini 2001.

<sup>6</sup> A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [w:] *Przekład literacki*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, PWN, Warszawa 1997, s. 40–50.

rze praca Jolanty Kozak<sup>7</sup>; krytykuje w niej autorka w pierwszym rzędzie zasadę funkcjonalizmu (między innymi na przykładzie Szekspirowskich przekładów Stanisława Barańczaka) i teorię *skopos* Hansa Vermeera, zorientowaną na kulturę docelową, a nie na tekst źródłowy, stanowiącą teoretyczną podbudowę dowolności i samowystarczalności przekładu. Celem tłumaczenia, konkluduje w hermeneutycznym duchu Kozak, jest udzielenie głosu Innemu. Należy „odrzuć praktycznie użyteczne kanyony własnego języka, umownie i powszechnie przyjęte schematy pojęciowe, aby postawić nas oko w oko z rzeczywistością oryginału”<sup>8</sup>.

Potwierdzeniem teoretycznej obrony woli autora są uwagi Milana Kundery na temat przekładów jego własnych tekstów i skłonności tłumaczy do poprawiania, upiększania, urozmaicania jego stylu<sup>9</sup>. Spośród najbardziej typowych grzechów tłumaczy Kundera wymienia: synonimizację, rezygnowanie z celowych powtórzeń, unikanie słów najprostszyc, brak świadomości, że zubożenie słownictwa, jak w wypadku Franza Kafki, może być estetycznym zamysłem pisarza<sup>10</sup>.

O stracie, częściowej lub całkowitej, lecz bardziej o szansie dialogu, piszą ci autorzy, którzy zajmują się przekładem w kategoriach międzykulturowości. Nad doświadczeniem wielojęzyczności i mową tożsamą z przekładem zastanawiają się zarówno językoznawcy, jak i filozofowie oraz pisarze. Pietro Trifone twierdzi, cytując Francesca Gucciniego, że wszyscy jesteśmy *bastardi di confine*, bękartami z pogranicza<sup>11</sup>, a zatem, świadomie, czy też nie, posługujemy się wiązką języków i tłumaczymy z jednego na drugi. Wielcy hermeneutycy, jak wspomniany już Gadamer, lecz w pierwszym rzędzie George Steiner, postrzegają przekład jako dialog, jako akt komunikacji i skłonni są raczej widzieć go w ka-

<sup>7</sup> J. Kozak, *Przekład jako metafora*, PWN, Warszawa 2009.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 170.

<sup>9</sup> Patrz M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa 1993, s. 98–100.

<sup>10</sup> Patrz również J. Jarniewicz, „*Horror vacui*”, czyli *poetyka nadmiaru w przekładzie literackim*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne. O wierności*, red. O. Kubińska, W. Kubiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007. Autor twierdzi, że nadmiar jest w przekładzie nieunikniony, ponieważ tekst wyjściowy przeszedł przez proces dopełniania i konkretyzacji.

<sup>11</sup> P. Trifone, *La malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Il Mulino, Bologna 2007, s. 10.

tegoriach zysków niż strat. To właśnie Steinerowi zawdzięczamy najwspanialszą pochwałę przekładu, który pojawił się „po wieży Babel”, jak głosi tytuł jego najśłynniejszej pracy. Ale przekład to również dlań podstawowy przejaw ludzkiej kondycji, do której odsyła studium jego pióra, prawdziwy akt wiary, że bez przekładu groziłaby nam „arogancka parafiańszczyzna na granicy milczenia”<sup>12</sup>. Pomieszanie języków po wieży Babel staje się w oczach Steinera błogosławieństwem, utratą tautologii, monoglotyczna ludzkość bowiem popadłaby w skrajne ubóstwo, afazję, osamotnienie. Bez przekładu „wiedza byłaby uwięziona, a wyobraźnia ograniczona do własnej parafii”.

Największą pochwałę przekładu jako międzykulturowego pomostu wygłosił jednak pisarz Ryszard Kapuściński we wstępie do *Podróży z Ryszardem Kapuścińskim*, pod znamienym tytułem *Tłumacz – postać XXI wieku*. „Obecność tłumacza – pisze Kapuściński – staje się warunkiem istnienia i współżycia wspólnoty ludzkiej – rodziny człowieczej”<sup>13</sup>. Zysk rozpatrywany jest w kategoriach otwarcia, spotkania, dialogu, pośredniczenia, o stracie w ogóle nie może być mowy.

A przecież wszyscy zastanawiający się nad przekładem, choćby Steiner, nie mogą zignorować etnolingwistyki spod znaku Benjamina Lee Whorfa i Edwarda Sapira, ustanawiającej zależność kultury od języka, zakładającej odrębność generowanych przez język wizji świata, a zatem nieprzekładalność tekstów o większej złożoności z jednego języka na drugi. Skoro językami-kulturami rządzi niezrozumienie, a w każdym razie utrata konotatywnej aury słów, przekład staje się teoretycznie niemożliwy, strata całkowita, zaś osoby dwujęzyczne – jak komentuje Paul Ricoeur – mogłyby być postrzegane jako schizofrenicy<sup>14</sup>. Język, pojmowany jako odrębny mikrokosmos, buduje myślowy świat charakterystyczny jedynie dla danego języka. Podobnemu myśleniu sprzyja również kognitywizm, na przykład w wersji proponowanej przez Annę Wierzbicką, dla której języki naturalne stanowią najlepsze narzędzia

<sup>12</sup> G. Steiner, *Spotwarzać czy przetwarzać. O przekładzie poezji współczesnej*, „Przełęcz Polityczny” 2009, nr 93, s. 150.

<sup>13</sup> R. Kapuściński, *Tłumacz – postać XXI wieku*, [w:] *Podróże z Ryszardem Kapuścińskim*, red. B. Dudko, Znak, Kraków 2007, s. 8.

<sup>14</sup> P. Ricoeur, *Paradygmat przekładu*, tłum. M. Kowalska, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 361.

poznawania kultur, ponieważ zawierają w sobie określony sposób myślenia o świecie<sup>15</sup>, a także gorzka refleksja pisarzy emigracyjnych nad utratą własnego języka-świata. W imieniu ich wszystkich (między innymi Emila Ciorana, narzekającego, że francuski jest jak kaftan bezpieczeństwa) niech przemówi Sandor Mărai: „Kocham tylko w węgierskim ma znaczenie [...]. Motyle, gwiazdy, anioły, łabędzie/ tu znaczą dla mnie więcej niż pojęcia”<sup>16</sup>.

Zamiast żywić jednak dziecinne pragnienie idealnej tożsamości, raz jeszcze w hermeneutycznym duchu należałoby się zgodzić ze Steinerem, że wprawdzie żadne dwa języki nie są do siebie doskonale dopasowane, nie ujmują rzeczywistości w jednakowym porządku, lecz to właśnie „życiodajny osad tego, co nieprzetłumaczalne”, świadomość, że każdy akt przekładu jest aktem przybliżania się lub niekiedy niemożności zbliżenia się do celu, stanowią o bogactwie naszego najgłębiej pojętego ludzkiego świata: „Jak mizerny musiał być świat przed wieżą Babel, kiedy wszyscy mówili podobnie i rozumieli się w oka mgnieniu”<sup>17</sup>. To nic, że „biały jak śnieg” musi być oddane w jakimkolwiek języku afrykańskim jako „biały jak pióra czapli”, ponieważ nie ma totalnych przekładów, ponieważ żyjemy w sferze pośredniości i ograniczeń, i wbrew nadziejom fenomenologii nie ujrzymy rzeczy takimi, jakimi są, a – jak pisał Steiner w *Dziesięciu (możliwych) przyczynach smutku myśli* – między nami a zamieszkiwanym przez nas światem są zakłócenia i dlatego nigdy nie można mówić o „niewinnej bezpośredniości percepcji”. Fakt, że każdy posługuje się własnym idiolektem i dlatego cudza myśl pozostaje dla nas nieprzejrzysta, sprawia wszakże, że podejmujemy próbę przekładu dla siebie nawzajem, ustanawiamy prawdziwie międzyludzką więź<sup>18</sup>.

Powróćmy jednak do książki Umberta Eco i jej rozdziału *Perdite e compensazioni*. Mimo negocjacyjnej definicji przekładu, Eco zakłada, iż w pewnych sytuacjach możemy mówić o stracie absolutnej, kiedy je-

---

<sup>15</sup> Patrz A. Wierzbicka, *Słowa klucze. Różne języki – różne kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

<sup>16</sup> S. Mărai, *Ziemia, ziemia!...*, tłum. T. Worowska, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 329.

<sup>17</sup> G. Steiner, *Spotwarzać czy przetwarzać...*, s. 150.

<sup>18</sup> G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, tłum. O. Kubińska, W. Kubiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 55.



dynym rozwiązaniem pozostaje przypis na dole strony, jawne przyznanie się ze strony tłumacza do porażki. Tak rzecz się ma w grach słów, niektórych dowcipach, zdecydowanie odmiennych konotacjach słów. Na podstawie własnego przekładu *Sylwii* Gerarda de Nerval'a Eco rozważa proste zdawałoby się słowo *bouquet* i nieadekwatność jego włoskiego odpowiednika *mazzo*, zastąpionego, zależnie od kontekstów, serią synonimów: *serto*, *fascio*, *mazzolino*, podobnie jak w wypadku *soupirant* przełożonego, zważywszy na kontekst teatralny, nie jako *spasimante*, *cascamorto*, lecz *primo amoroso*.

Istnieją też straty, powiada Eco, uzgodnione między stronami. Angielski przekład *Imienia róży* jest krótszy od oryginału o dwadzieścia cztery strony, ponieważ tłumacz, za zgodą autora, skrócił długie cytaty łacińskie oraz wyeliminował listę nazw średniowiecznych włóczęgów, żebraków, złoczyńców, dla których, jak twierdził, nie ma w angielszczyźnie odpowiedników. Nawiasem mówiąc, polski tłumacz, Adam Szymanowski, bardzo dobrze sobie z tym problemem poradził, wyliczając między innymi: szarlatanów, wydrwigroszy, dziadów, nicponi, oberwańców, szachrajów, szelmy, urwisów, szubrawców, frantów, chłystków itd.<sup>19</sup>, podczas gdy tłumacze na inne języki albo zostawiali nazwy włoskie, albo adoptowali je, np. do hiszpańskiego, jako neologizmy, albo, jak w wypadku przekładu niemieckiego, latynizowali je (*alacrimantes*, *affarfantes*).

Straty w dziedzinie poezji to osobny problem, o którym zamierzam tu wspomnieć tylko mimochodem, ponieważ jego analiza wymaga odrębnych narzędzi. Dwa przykłady cytowane przez Eco uświadomią nam jednak z całą mocą, czym jest nieunikniona strata w tego typu tłumaczeniach. Pierwszy przykład możemy określić jako stratę absolutną, chodzi mianowicie o wiersz Giacoma Leopardiego *Do Sylwii*, w którym pierwsza zwrotka zbudowana jest na powtarzalności samogłoski „i”, pojawiającej się aż dwadzieścia razy, w dodatku zaś ostatnie słowo *salivi* odwołuje się ewidentnie do początkowego *Silvia*. Co robić? Eco sugeruje zmianę imienia bohaterki, ale możemy to chyba jednak potraktować jako żart. Ostatni polski przekład wiersza powtarza wprawdzie sześć razy „y”, lecz nie jest to chyba celowy zamysł tłumacza.

<sup>19</sup> U. Eco, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1987, s. 219–220.

W drugim przypadku chodzi o stratę częściową, możliwą do zrekomensowania. Słynny dwuwiersz Thomasa Stearnsa Eliota: „In the room the women come and go/ talking about Michelangelo”, wymusza na tłumaczu decyzję, co jest tutaj najważniejsze: rym czy nazwisko artysty? Jeśli to ostatnie, mieć będziemy: „Nella stanza le donne vanno e vengono/ parlando di Michelangelo”. Jeśli jednak Michelangelo może być zastąpiony czymś innym, a istotny jest rym, racje miał tłumacz francuski, który napisał: „Dans la pièce les femmes vont et viennent/ en parlant des maîtres de Sienne”. I wreszcie wersja niezręczna, ale ratująca oba elementy: „Le donne vanno e vengono nei salotti/ parlando di Michelangelo Buonarroti”<sup>20</sup>.

I wreszcie, jeden z najważniejszych problemów przekładu ostatnich lat, odkąd pisarze zaczęli układać swoje teksty niczym kolaże cytatów, robić aluzje, odniesienia, stosować kryptocytaty. Je również możemy rozpatrywać w kategorii straty, bo czym innym jest np. odniesienie do Leopardiego czy Dantego w tekście włoskim, a czym innym w tekście polskim. W pierwszym zostanie rozpoznane jako coś znanego, przyswojonego od czasów lektur szkolnych, w drugim, bez przypisu, nie zostanie w ogóle rozpoznane, lecz czy znaczy to, że mamy zrezygnować z efektu mozaiki, rebusu i wyjaśniać za każdym razem pochodzenie cytatu lub sens odniesienia?

Raz jeszcze Eco podpowiada rozwiązania doprawdy zbyt radykalne czy też raczej pomyślane w duchu skrajnego funkcjonalizmu i *skopos theory*. Kiedy w *Wahadle Foucaulta* pojawia się „al di là della siepe”, Włoch rozpozna od razu zapożyczenie rodem z *Nieskończoności* Leopardiego, lecz wystarczy, powiada Eco, aby pojawiło się jakiegokolwiek odwołanie literackie. I tak, tłumacze z angielskiego, niemieckiego, hiszpańskiego zdecydowali się na odniesienie do własnej literatury (np. do Goethego w wypadku przekładu niemieckiego), rozpoznawalne przez czytelnika tekstu docelowego. Tłumacz polski w ogóle nie rozpoznał aluzji do Leopardiego czy, co gorsza, do jakiegokolwiek utworu poetyckiego, bo przełożył jako „dalsze niż płot”<sup>21</sup>.

Na koniec wypada wyjaśnić, w jaki sposób autorka tych słów próbowała rozwiązać w praktyce kwestię intertekstualności w przekładzie

<sup>20</sup> U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa...*, s. 270–271.

<sup>21</sup> U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1993, s. 338.

i jak radziła sobie z ryzykiem straty, zważywszy na małą szansę rozpoznania ze strony polskiego czytelnika aluzji, kryptocytatów itp., zaczerpniętych z literatury włoskiej.

Otóż, po pierwsze, nie wydaje mi się konieczna postawa dydaktyczna, wyjaśniająca, prowadząca czytelnika za rękę. Sygnał stylistycznej obcości powinien mu uświadomić, że pojawił się fragment pióra kogoś innego niż autor książki. W wypadku dwóch ostatnich książek Antonia Tabucchiego, do których się ograniczę, *Robi się coraz później* i *Tristano umiera*<sup>22</sup>, utkanych w dużej mierze z cytatów, za konieczne uznałam jedynie krótkie posłowie *Od tłumaczki*. Piszę tam o gęstej sieci cytatów, wymieniając autorów, do których Tabucchi się odwołuje, między innymi Leopardiego, Eugenia Montalego, Blaise'a Pascala, Jorge Luisa Borgesa, Ernesta Hemingwaya, Konstandinosa Kawafisa i innych, podaję nazwiska tłumaczy, między innymi Zygmunta Kubiaka, Grzegorza Franczaka, Tadeusza Boya-Żeleńskiego. A zatem, wbrew radom Eco, wplątam w tekst, zgodnie z wolą autora, której żadna teoria *skopos* nie może przecież aż tak radykalnie zanegować: „gdzie żaba rechocze w polu”, „wdzięczny księżycu, [...] / który wędrujesz po niebie, potem znów zapadasz”. Kiedy cytat z Montalego: „meriggiare pallido e assorto” w polskim przekładzie Kubiaka ulega całkowitej zmianie, decyduję się na polską wersję, skoro nie popada w sprzeczność z resztą zdania: „pod murem ogrodu, w płomieniach/ południa”. Również słynne zdanie Scarlett O'Hary: „pomyślę o tym jutro”, prawdziwy *leitmotiv* *Tristano umiera*, występuje w wersji znanej z polskiego przekładu, mimo że wersja włoska: „domani è un altro giorno” lepiej niekiedy pasuje do kontekstu.

Podobnie w *Robi się coraz później* wpleciony cytat z Dantego: „aby poszukiwać i wiedzy i cnoty”, nawet jeśli nierozpoznany przez czytelnika, powinien zasignalizować mu, że nie ma w tym wypadku do czynienia z głosem autora. To samo dotyczy niezliczonych odwołań do Leopardiego, między innymi: „umarłe pory”, „noc pełna światła, cicha i bezwietrzna”. Dobrze chociaż, że rozpoznała je tłumaczka i chyba jed-

---

<sup>22</sup> Wszystkie cytaty z obu powieści według wydań: A. Tabucchi, *Robi się coraz później*, tłum. J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 2002; *idem*, *Tristano umiera*, tłum. J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 2005.

nak dobrze, że nie zastąpiła ich cytataми typu „gryka jak śnieg biała” czy „wpłynąłem na suchego przestwór oceanu”.

Bardziej oczywiste i mniej narażone na straty są cytaty z uniwersalnego kanonu literatury, które średnio wykształcony czytelnik powinien rozpoznać: „Idź waćpanna do klasztoru, na co ci mnożyć grzeszników?”, „Don Juanie, zostaje ci tylko jedna chwila, byś mógł skorzystać z miłosierdzia niebios” czy też w *Tristanie*: „wzgórza jak białe słonie”, „natura to nieskończona kula, której środek jest wszędzie, powierzchnia nigdzie”. Nierozszyfrowane pozostawiłam również aluzje do pisarzy niewymienionych z nazwiska, lecz, jak sądziłam, łatwych do zidentyfikowania: „tak mówi grecki poeta [...], napisał wiersz o Głosie, a sam go stracił [...], lubił mężczyzn”; „pisarz podróżujący w brzuchu nocy” – kolejno Kawafis i Louis-Ferdinand Céline – czy wreszcie, złośliwą krytykę Itala Calvina: „niektórzy pisarze minionego tysiąclecia, którzy okazali się pojętnymi uczniami, marnując swój talent i wyobraźnię na pisanie tekstów nadających się do podręczników narratologii”.

Cóż jeszcze można by dodać? Rozważania nad przekładem z natury swojej są niekonkluzywne. Odwołam się więc raz jeszcze do Gadamera:

W każdym razie rozważania takie – nie nad stopniem przekładalności, lecz nad stopniem nieprzekładalności, nad tym, co tracimy, a może i nad tym, co zyskujemy w przekładzie – to temat hermeneutyczny [...]. Każdy czytelnik jest jak tłumacz. Czy pokonanie dystansu między literami a żywą mową nie jest zaiste większym cudem niż przebycie dystansu między dwoma językami w próbie żywego porozumienia<sup>23</sup>?

## Riassunto

La relazione prende in esame varie teorie che, invece di parlare di perdita nel senso assoluto, tengono conto del mai concluso approssimarsi al testo altrui, privilegiando dunque il punto di vista ermeneutico di Hans Georg Gadamer e George Steiner così come le impostazioni di

---

<sup>23</sup> H. G. Gadamer, *Lektura jako przekład*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 321, 324.

Umberto Eco („dire quasi la stessa cosa”, con l’accento su *quasi*, dunque sulla negoziazione) e di Peter Torop che vuole parlare solo dei gradi di traducibilità. Vengono pure presentati altri temi fondanti della traduttologia contemporanea: importanza culturale della traduzione-dialogo, intraducibilità delle lingue-culture per l’etnolinguistica, nuovo rapporto autore-traduttore per il postmodernismo e la decostruzione (l’annullamento della volontà dell’autore, dell’autonomia del testo di partenza, la teoria dello *skopos*). Infine, nei termini di perdita o meno viene analizzato, anche in base alle proprie traduzioni dei romanzi di Antonio Tabucchi, il tentativo di risolvere il problema della traduzione dei rinvii intertestuali.

### Summary

The article examines various theories concerning literary translation. Authoress focuses attention on Hans Georg Gadamer’s, George Steiner’s, Umberto Eco’s and Peter Torop’s points of view on literary translation. There are also presented other fundamental problems of contemporary translation studies: the cultural importance of translation-dialogue, untranslatability of languages -cultures.

Alina PAWŁOWSKA-ZAMPINO

## GOMORRA ROBERTA SAVIANO – SPECYFIKA PRACY NAD PRZEKŁADEM „GATUNKU ZMĄCONEGO”

Poproszony kiedyś o zdefiniowanie swego pisarstwa Ryszard Kapuściński powiedział:

W nowojorskich księgarniach znalazłem swoje książki w siedmiu działach, między innymi w dziale o świecie, o Afryce, w dziale reportażu, podróży, new fiction... Widać trudno je zdefiniować. Mnie najbardziej odpowiada formuła Clifforda Geertza, autora eseju *O gatunkach zmąconych*. Wymienia w nim cały szereg książek, które zalicza do tej kategorii, w tym *Smutek tropików* Levi-Straussa. Według Geertza jest to książka, w której znajduje się pięć gatunków. Jak ją zakwalifikować? Bo to jest i antropologia, i reportaż, i historia współczesna, i pamiętnik. Taka hybrydyczna proza, którą Amerykanie nazywają mix, a amerykańscy krytycy coraz częściej określają jako creative non fiction literature, czyli jak to u nas się tłumaczy: twórcza literatura faktu. Ale to oczywiście uproszczenie. Coraz więcej na świecie takiej literatury, której gatunek trudno zdefiniować. To zjawisko będzie narastać, bo świat się będzie coraz bardziej mieszał<sup>1</sup>.

Tyle Kapuściński o swoich książkach i eseju Geertza.

Gdyby ten amerykański antropolog kultury znał wydaną we Włoszech w 2006 roku książkę Roberta Saviano *Gomorra*, też pewnie sklasyfikowałby ją jako gatunek zmącony, łączy ona bowiem cechy reportażu, analizy socjologicznej, powieści, raportu dziennikarskiego, eseju, autobiografii i kilku innych form literackich z pogranicza literatury. Przy tym nie sposób wskazać punktów, w których jeden gatunek przechodzi

---

<sup>1</sup> G. Kalinowski, *Opisać we fragmentach*, „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 1.

w inny, zwykle żaden z nich nie jest czysty, przenikają się nawzajem, są „zmacone” właśnie – elementami innych form.

Praca translatorska nad takim „gatunkiem zmaconym” wymaga stosowania różnych strategii przekładowych, wymaga reagowania na zmiany stylu i rejestru, uwzględnienia dynamiki języka, oddania jego funkcji ekspresywnej, a także czysto informacyjnej; pociąga za sobą konieczność dokonywania stałych wyborów między egzotyzacją a udomowieniem, między orientacją na tekst wyjściowy lub docelowy. Słowem – wymaga elastyczności.

*Gomorra* jest przypadkiem o tyle szczególnym, iż nadrzędnym, wielokrotnie deklarowanym celem jej autora było dotarcie – z przyczyn pozaliterackich, bo *Gomorra* to przecież także dziennikarstwo interwencyjne – do jak najszerszego kręgu odbiorców.

Tłumacz świadomy takiej intencji pisarza jest zobowiązany do szczególnego skupienia się na komunikatywności przekładu, zwłaszcza w jego warstwie informacyjnej, do skupienia się na wypełnieniu misji mediatora kulturowego. Zatem tam, gdzie doświadczenia poznawcze czytelnika oryginału i czytelnika przekładu nie pokrywają się, należy zrobić wszystko, by je przybliżyć, nawet za cenę drobnych ingerencji w tekst oryginału.

Taka właśnie strategia została zastosowana w przypadku skrótów i akronimów. I tak na przykład umieszczone przez autora we włoskim tekście cztery litery: SERT, w polskiej wersji zostały nie tylko rozwinięte („Servizio Tossicodipendenze”), ale i uzupełnione wyjaśnieniem, dzięki któremu czytelnik polski dowiaduje się, że SERT to służba pomocy osobom uzależnionym<sup>2</sup>, podobnie przy NAS, przy którym znalazło się uzupełnienie: „specjalna jednostka karabinierów zajmująca się zwalczaniem przestępczości przeciw zdrowiu obywateli” (s. 321). *La Narcotici* – w przypadku której Włosi nie mają wątpliwości, do czego odnosi się rodzajnik *la*, w przekładzie rozwinięta została do „oddział policji zajmujący się narkotykami, Squadra Narcotici” (s. 77). Przy określeniu dzielnicy Secondigliano: Terzo Mondo znalazł się dopisek, że to po polsku Trzeci Świat (s. 110), po to, żeby u polskich czytelników natychmiast

<sup>2</sup> R. Saviano, *Gomorra*, tłum. A. Pawłowska-Zampino, Czytelnik, Warszawa 2008, s. 81, dalsze odesłania w artykule do tego wydania.

wywołać to samo wyobrażenie, które oryginał wywoływał u włoskich odbiorców. Gdy przy opisie systemu rozprowadzania narkotyków po raz pierwszy zostało wprowadzone określenie *capozona*, w tym samym zdaniu znalazło się wytłumaczenie, że jest to koordynator strefy (s. 123), po czym dalej w tekście to słowo pojawiało się w jego oryginalnej wersji. Podobnie zresztą jak przy określeniu *sottomarino*, gdzie polski przekład został uzupełniony informacją, że oznacza ono łódź podwodną, „bo tak samo jak one, poruszają się pod powierzchnią codziennego życia” (s.159). Takich wbudowań, drobnych ingerencji zostało zastosowanych sporo. Skorzystała na tym funkcjonalność tekstu, bo bez nich nie obyłyby się bez przypisów, tej ostatniej deski ratunku tłumacza.

Specyfika pracy nad *Gomorrą* wynika również ze szczególnej różnorodności tematyki tej książki i, co za tym idzie, z konieczności uzupełnienia kompetencji tłumacza w wielu różnych dziedzinach. Każdy z jedenastu rozdziałów traktuje o zupełnie innej sferze życia i zawiera specjalistyczną terminologię, nieużywane na co dzień słownictwo. Terminy związane z budownictwem i przetargami w rozdziale *Beton zbrojony*, nazwy urządzeń portowych i przepisy celne (*Port*), specyfika świata mody i przemysłu włókienniczego (*Angelina Jolie*), budowa broni palnej (*Kałasznikow*) i nazwy toksycznych odpadów (*Ziemia płomieni*). W rozdziale *Wojna w Secondigliano*, opisującym głównie problem narkomanii i handlu narkotykami, należało zdecydować, co zrobić ze słowami, które nie mają równoznacznych polskich odpowiedników, jak *palo*, *spacciatore*, *pusher*, *paranza*, *latitante*, *sottomarino*, *capozona*, *pentito* i najtrudniejsze – *piazza*, które w powszechnym języku włoskim też ma nieco inne znaczenie niż w żargonie handlarzy narkotyków. Czy zostawić je w oryginale, wymyślić dla nich polski termin, czy może przetłumaczyć opisowo?

Każde z tych kłopotliwych słów zostało potraktowane jako osobny problem i do ich przełożenia użyto różnych strategii. Obok wymienionych już wcześniej: *capozona* i *sottomarino*, opatrzonych przez tłumacza komentarzem i pozostawionych potem w oryginale, jest wyraz *paranza*, który też pojawia się w polskim tekście we włoskiej postaci, ale już bez dodatkowego wbudowania, bo został objaśniony w tekście przez samego autora (s. 113). Są też tłumaczenia rozbudowane, opisowe, jak



w przypadku *latitante*: „ktoś kto ukrywa się przed wymiarem sprawiedliwości” (s. 220). Dwa słowa – *spacciatore* i *pusher* – w polskiej wersji zostały oddane jednym tylko, i to w dodatku angielskim: *dealer* (s. 74), za to do każdego z pozostałych wymienionych wyrazów zostały dopasowane różne polskie odpowiedniki. I tak na przykład *pali* to mogą być: „chłopcy ustawieni na czatach” (s. 76), „chłopcy, którzy mają alarmować w razie niebezpieczeństwa” (s. 76) albo po prostu „czujki” (s. 74); *piazza* to „punkt rozprowadzania lub sprzedaży narkotyków” (s. 76 i 80) lub prościej – „plac narkotykowy” (s. 72), *pentito* w najprostszym tłumaczeniu to: „skruszony” (s. 215), ale znajdziemy to słowo także w przekładzie opisowym: „ktoś, kto decyduje się współpracować z organami prawa” (s. 226) lub „wymierz sprawiedliwości” (s. 230).

Cała książka jest naszpikowana terminami ekonomicznymi i prawniczymi, bo *Gomorra* to przede wszystkim rzecz o ultranowoczesnym imperium finansowym utworzonym na bazie kryminalnej i trudno byłoby opisać mechanizmy jego funkcjonowania bez użycia żargonu używanego w tych dwóch dziedzinach.

Innym problemem wiążącym się ze specyficznym, wielogatunkowym charakterem tej książki była faktografia. Należało sprawdzić wszystko: życiorysy kryminalistów, przebieg procesów, prasowe doniesienia o opisanych przez Saviana zbrodniach, teksty Pier Paola Pasoliniego itd. Przede wszystkim po to, by dokładnie zrozumieć realia, zobaczyć je oczyma wyobraźni, bo to ona przecież pełni w procesie tłumaczenia zasadniczą funkcję. W wielu przypadkach nie trzeba się było nawet odwoływać do wyobraźni. Podane przez Saviana informacje o miejscach, osobach, zdarzeniach bez trudu można znaleźć w archiwach prasowych albo – jeszcze łatwiej – w internecie. I tak na przykład tłumaczenie skomplikowanego opisu willi Waltera Schiavone, zbudowanej na wzór domu gangstera Tony’ego Montany, bohatera filmu *Scarface* (*Człowiek z blizną*, 1983), zyskało na wierności dzięki dokumentowi dostępnemu na stronie internetowej, a nakręconemu po aresztowaniu tego kamorzysty. Można na nim zobaczyć wszystkie detale tej skonfiskowanej posiadłości.

Saviano opisał fakty wszystkim dobrze znane, a może raczej fakty, które mogłyby być wszystkim znane, gdyby nie to, że ludzie wolą za-

mykać na nie oczy. Podane przez niego nazwiska, szczegóły wydarzeń, pseudonimy, liczby można znaleźć nie tylko w dostępnych ograniczonej liczbie osób aktach sądowych czy dokumentach policyjnych, ale w gazetach, w telewizji, w internecie czy w książkach innych autorów<sup>3</sup>.

To prawda, że materiały do *Gomorry* gromadził przez sześć lat – sześć lat obserwacji, rozmów, dorywczych prac w firmach kontrolowanych przez mafię, przemierzania Kampanii na vespie, by z bliska, osobiście śledzić wydarzenia – to prawda, że urodził się i dorastał w kolebce jednego z najpotężniejszych klanów, ale przecież w *Gomorrze* nie powiedział niczego, czego wcześniej nie wiedziano na temat mafii z Kampanii. Tylko że nikt przed nim nie obnażył mechanizmów jej funkcjonowania w sposób tak rzetelny, odważny, inteligentny i – co ważniejsze – niczyje słowa nie zapadły ludziom tak głęboko w świadomość. Stało się tak także dzięki temu, że jego książka oddziałuje na czytelnika w sposób emocjonalny, spełnia funkcję dzieła artystycznego. I na tej płaszczyźnie tłumacz nie może sobie pozwolić na żadne ingerencje, nadinterpretacje czy dowolności. Musi lojalnie przekazać intencję komunikacyjną tekstu.

Przy tłumaczeniu *Gomorry* szczególnie ważna jest wrażliwość na zmiany stylu i rejestru. Bez wątplenia tłumaczenie jest czymś więcej niż znajdowaniem i dopasowywaniem słów. Styl języka wykorzystany w danym fragmencie może mieć większy wpływ na odbiorców niż same wyrazy.

O tym, jak duże znaczenie dla jakości przekładu *Gomorry* ma zastosowanie odpowiedniego rejestru w jej poszczególnych fragmentach, może świadczyć komentarz krytyków jej angielskiej wersji, który ukazał się w dzienniku „Guardian” i w literackim dodatku do „New York Times’a”:

Jak na tak ważną książkę, przekład *Gomorry* ma poważne wady. We fragmentach, w których włoski tekst jest mocny, wyrazisty, a miejscami wręcz przegrzany, Virginia Jewiss używa języka neutralnego i gładkiego, zbyt lite-

---

<sup>3</sup> Oto kilka tylko z wielu tytułów: R. Capacchione, *L'oro della camorra*, BUR, 2008; R. Cantone, *Solo per giustizia*, Mondadori, 2008; F. Forgione, *Mafia export*, Baldini Castoldi, 2009; B. Iovene, *Campania infelix*, BUR, 2008; G. Bocca, *Napoli siamo noi*, Feltrinelli, 2006; F. Barbagallo, *Il potere della camorra*, Einaudi, 1999; I. Sales, *Le strade della violenza*, L'ancora del Mediterraneo, 2006; R. Sciarone, *Mafie vecchie, mafie nuove*, Donzelli, 1998.

rackiego. Tłumaczka zbyt często potyka się na kolokwializmach i zmienia rejestr słów o zasadniczym znaczeniu<sup>4</sup>.

Proza Saviano ma się tak do standardowego dziennikarstwa jak jazda na wespie w chaotycznym ruchu neapolitańskich ulic do podróżowania najnowszym modelem volvo wśród sielskich pól hrabstwa Tunbridge Wells<sup>5</sup>.

Za przykład absolutnej konieczności uwzględnienia dynamiki języka Saviano niech posłuży zastosowanie drugiej osoby liczby pojedynczej w niektórych fragmentach książki. Niespodziewane, niewygodne, trudne do połączenia z resztą tekstu, ale nie do pominięcia, bo wyraźnie zamierzone. Saviano używa czasowników w drugiej osobie, kiedy chce podkreślić, że każdy – a więc także ty, który czytasz te słowa – może znaleźć się w podobnej sytuacji, co ludzie zmuszeni do życia w świecie rządzonego przez mafię. Tak jest w następujących fragmentach:

Problem polega na tym, że nikt nie może czuć się wyłączony z konfliktu. Nie ma się co łudzić, że takie czy inne zachowanie ochroni cię przed niebezpieczeństwem [...] Czujesz się wzdęty jak po nazbyt obfitym posiłku albo jakbyś wypił za dużo podłego wina [...]. Wojnę nosisz stale w sobie. Nie wiesz, czy lepiej okazać strach, czy może lepiej go ukryć<sup>6</sup>.

Są sytuacje, w których twoje pochodzenie może przynieść ci korzyść, może ci dodać mrocznego uroku, posłużyć jako zamaskowane zastraszenie, onieśmielić. Zdarza się jednak, że ciężar uprzedzeń i stereotypów związanych z twoim miejscem urodzenia jest nie do udźwignięcia, a nie możesz przecie tłumaczyć wszystkim, że tam, skąd pochodzisz, nie każdy należy do klanu, nie wszyscy są kryminalistami, a kamoryści stanowią mniejszość. Idziesz więc na łatwiznę i przedstawiasz się jako mieszkaniec jakiejś sąsiedniej, bardziej anonimowej miejscowości, która oddala od ciebie automatyczne skojarzenie z mafią. I tak Secondigliano staje się Neapolem, a Casal di Principe Casertą lub Aversą. Pochodzenie przynosi ci wstyd lub dumę, w zależności od chwili, w zależności od sytuacji, podobnie jak czasem dzieje się z ubraniem, ale w tym wypadku nie ty decydujesz, kiedy je założysz<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> W. Grimes, *Where Savage Parasites Rot a Nation From Within*, „The New York Times Book Review”, 14.11.2007; przeł. z j.ang. A. Pawłowska-Zampino.

<sup>5</sup> J. Dickie, *Gomorrhah: Italy's Other Mafia by Roberto Saviano*, „The Guardian”, 12.01.2008; przeł. z j.ang. A. P.-Z.

<sup>6</sup> R. Saviano, *op. cit.*, s. 108.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 211.

Saviano umieszcza czytelnika wewnątrz narracji i sam się tam znajduje. Nie tylko dlatego, że jest często świadkiem opisywanych faktów, ale przede wszystkim dlatego, że nie kryje swojego zaangażowania, swojego gniewu, swoich emocji. I te emocje sprawnie przekazuje. Nie sposób czytać tej książki na zimno. Przy tłumaczeniu jest tak samo, tylko że emocje są jeszcze silniejsze. Przypomnę, co o pracy translatorskiej powiedział Jan Parandowski: „Tłumaczenie literatury jest to pełne przeżycie innego świata”<sup>8</sup>. A ten inny świat, opisany przez Saviano, jest przerażający.

W Polsce przekład *Gomorry* funkcjonuje w sytuacji podobnej jak tekst oryginalny w ojczyźnie autora, to znaczy na tle stałych doniesień o dalszym „dzianiu się” wydarzeń w niej opisanych, z występującymi w niej postaciami w rolach głównych. Tak było od pierwszego dnia ukazania się jej w polskich księgarniach, w listopadzie 2008 roku, a właściwie jeszcze wcześniej. W październiku tego roku Carmine Schiavone, współpracujący z policją jeden z byłych bossów klanu Casalesich, poinformował prokuraturę, że autor *Gomorry* ma zostać zamordowany za parę miesięcy, jeszcze przed świętami Bożego Narodzenia. Saviano zapowiedział, że wyjedzie z kraju, na co włoscy intelektualiści, a potem nobliści wraz z Lechem Wałęsą i Wisławą Szymborską jeszcze w tym samym miesiącu podpisali list wsparcia i solidarności z pisarzem oraz zaapelowali do niego, żeby się nie poddawał<sup>9</sup>. W wielu włoskich miastach odbyły się manifestacje pod hasłem „Io sono Saviano”. Jednocześnie – i przez długi jeszcze czas – na oczach całego świata rozgrywał się skandal z górami śmieci niesprzątanymi z ulic Neapolu.

O wszystkich tych faktach, rzecz jasna, było głośno w polskich mediach. Poza tym już w styczniu 2009 roku polscy widzowie mogli oglądać filmową adaptację *Gomorry* w reżyserii Matteo Garrone, która zgarnęła w Europie wiele najwyższych nagród, włącznie z Grand Prix na festiwalu w Cannes.

---

<sup>8</sup> *Bliskość i czas. Rozmowa z Janem Parandowskim*, „Literatura” 1975, nr 35.

<sup>9</sup> Tę informację podał m.in. tygodnik „Wprost” na swojej stronie internetowej 23.10.2008.

Te i inne jeszcze okoliczności na pewno wpłynęły w jakimś stopniu na zainteresowanie *Gomorrą* w Polsce, ale zapracowała sobie na nie przede wszystkim sama książka.

W przypadku *Gomorry* tłumacz jako pośrednik międzykulturowy ma właściwie poczucie winy. Nie odgrywa bowiem roli promotora obcej kultury w swoim kraju i bynajmniej nie przyczynia się do kształtowania jej pozytywnego obrazu. Wręcz przeciwnie – przykłada rękę do wywracania do góry nogami powszechnych w Polsce wyobrażeń o pięknej Italii. I to skutecznie – czego dowodzą choćby komentarze internautów po lekturze książki:

Jedno jest pewne – od teraz inaczej będę patrzeć na Włochy. I Neapol już mi się nie kojarzy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim ani spaghetti.

Najlepiej się czyta z mapą, wtedy odechciewa się odwiedzać południowe Włochy, zatrute przez wysypiska śmieci.

To studium naszego świata powiązanego z brudnymi interesami mafii w sposób zupełnie przeze mnie wcześniej niedostrzegany. Przyznam, że podczas lektury marzyłam, aby wreszcie skończyć tę książkę. Aby wrócić do mojej naiwnej wiary, że uczciwość, prawda i dobroć popłaca. Jednak skończyłam tę książkę odmieniona. Inaczej patrzę na świat. Bez złudzeń.

Książka otwiera oczy i to nawet za bardzo. Już nigdy nie spojrzę na sławne włoskie marki odzieżowe czy włoski ser lub wino w ten sam sposób. W sumie żałuję, że przeczytałam choć książka jest bardzo dobra i bardzo odważna<sup>10</sup>.

To oczywiste, że dla przeciętnego zagranicznego turysty Włochy opisane w *Gomorrze* ani trochę nie zgadzają się z utrwalonym stereotypem.

Reporterska powieść Saviano była szokiem także dla Włochów, co więcej – była szokiem dla samych mieszkańców opisywanych miejsc, bo tak bardzo przyzwyczaili się do sytuacji, w której żyją od dziesiątek lat, bez wiary, że można ją zmienić, że zupełnie szczerze dziwili się: „dlaczego on nas tak szkaluje, co myśmy mu zrobili, my z Casale di Principe?

---

<sup>10</sup> Fragmenty recenzji książki zamieszczonej przez czytelników w 2008 i 2009 roku na stronie internetowej księgarni wysyłkowej Merlin: [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl).

Zgwałciliśmy mu żonę albo narzeczoną?! Zabiliśmy mu brata!?”<sup>11</sup>. Nazywają go pajacem albo maniakiem (jak burmistrz Neapolu, Rosa Russo Iervolino), podejrzewają o chęć zarobienia dużych pieniędzy ich kosztem, zamieszczają obraźliwe napisy na murach rodzinnego miasta pisarza...

W jednym z wywiadów Saviano stwierdził:

Moja osoba jest niewygodna. Nienawidzą mnie przede wszystkim ludzie spoza kręgu kamory. Myślę, że poczuli się niezręcznie, jakby zostali obnażeni, irytuje ich konieczność rewidowania własnych postaw, myślą, że uważam się za lepszego od nich. Marzę o domu, ale nikt nie chce mi go wynająć ani w Neapolu, ani nawet w Rzymie<sup>12</sup>.

Sytuację, w jakiej się znalazł, opisał dużo wcześniej w swojej książce, opowiadając o młodej kobiecie, przypadkowym świadku morderstwa zleconego przez kamorę, która zdecydowała się zeznawać przeciw zabójcy:

Ta decyzja zmieniła jej życie na gorsze. Stało się tak, jakby zaczęła nitką o gwóźdź i jakby całe jej życie pruło się teraz, w miarę rozwoju wypadków spowodowanych jej odważnym zeznaniem. Miała wkrótce wyjść za mąż, ale narzeczony ją zostawił, straciła pracę, została przeniesiona do miejscowości, w której łatwiej było zapewnić jej ochronę i dostawała od państwa pensję w wysokości minimum socjalnego, część rodziny zerwała z nią kontakty, a jej spadła na ramiona bezgraniczna samotność. Samotność, która eksploduje w codziennym życiu, kiedy chcesz zatańczyć, a nie masz z kim, kiedy nikt nie odpowiada na twoje telefony, a przyjaciel zostaje coraz mniej, aż w końcu nikt już się do ciebie nie odzywa.

Nie stało się tak dlatego, że jej zeznanie wzbudziło w ludziach strach, nie dlatego, że jej oskarżenie mordercy wywołało oburzenie. Logika zmowy milczenia, logika omerty nie jest taka prosta. Gest młodej nauczycielki był dla ludzi nie do przyjęcia dlatego, że wykonała go instynktownie, jakby to była najnaturalniejsza rzecz pod słońcem, jedyna możliwa. Spontanicznym oskarżeniem mordercy udowodniła, że wierzy w istnienie prawdy. A na tej ziemi, gdzie prawdą jest tylko to, na czym się zarabia, a kłamstwem to, na czym się

---

<sup>11</sup> F. Buratto, *Festival della letteratura di Modena. Saviano racconta la sua vita sotto scorta*, „Sole 24 ore”, 8.08.2008; przeł. A. P.-Z.

<sup>12</sup> A. D’Orrico, *Saviano: „I boss volevano mettere le mani sul film Gomorra”*, „Corriere della Sera, Magazine”, 14.05.2008; przeł. A. P.-Z.

traci, taka postawa jest dla ludzi niezrozumiała. Dlatego otaczający ją ludzie poczuli się niezręcznie, jakby obnażeni pod spojrzeniem kobiety, która sprzeciwiła się tym samym regułom, na które oni zawsze się zgadzali. Zgadzali się, nie czując wstydu, bo cóż, tak już musi być. Tak było zawsze i samemu niczego się nie zmieni, lepiej więc dać sobie spokój, iść tą samą drogą co zwykle i żyć tak, jak ci na to pozwalają<sup>13</sup>.

Kto postępuje inaczej, płaci za to samotnością. Saviano płaci, bo – jak mówi – „Chcę wierzyć, że słowo potrafi zmienić stan rzeczy”.

Egzemplarzy angielskiego tłumaczenia *Gomorry* nigdy nie brakuje na półkach szanujących się londyńskich księgarń. Szukając ich, można doświadczyć tego samego, co Kapuściński: znajduje się je w różnych działach, ale – co ciekawe – o ile bezpośrednio po publikacji stały wśród książek dotyczących współczesnych problemów naszego świata, teraz można je znaleźć najczęściej w dziale: biografie. To niepokojące, bo może oznaczać, że książka Saviano przestała być postrzegana jako analiza mafijnego systemu, a jednocześnie ostrzeżenie przed zwyrodnieniem liberalnej ekonomii i jest odbierana już tylko jako opowieść o doświadczeniach pewnego młodego dziennikarza żyjącego gdzieś na krańcach Europy, jedna z wielu. A stąd już tylko krok do osunięcia się w zapomnienie. Tymczasem w świecie, w którym rządzą *mass media*, obojętność i cisza medialna to najpewniejszy sposób, by skazać na śmierć każdą myśl, choćby najślusniejszą, i odsunąć na margines, odizolować jej autora. Saviano zdaje sobie z tego sprawę i dlatego stwierdza:

Nie mam akademickiej, elitarniej wizji literatury. Nie uważam, żeby używanie radia, telewizji czy internetu z jego serwisami społecznościowymi takimi jak myspace i facebook uwłaczało pisarzowi. Nie zawsze akceptuję mój obraz tworzony przez media, ale jest to cena, jaką płaci się za publiczne głoszenie swoich opinii. Ręce trzymane w kieszeni pozostaną zawsze czyste. Jeden z moich mistrzów, Goffredo Fofi, zawsze mi powtarzał, że trzeba dzielić się słowem, bo tylko wtedy pisanie i czytanie ma sens<sup>14</sup>.

Wierny temu myśleniu, opublikował niedawno w wersji książkowej zbiór artykułów, esejów i felietonów, które ukazały się w latach 2004–

<sup>13</sup> R. Saviano, *op. cit.*, s. 313.

<sup>14</sup> Fabrizio Buratto, *op. cit.*

–2009 we włoskich środkach masowego przekazu. Poprzedził go długą przedmową i uzupełnił jednym nowym artykułem. Książka, która nosi tytuł *La bellezza e l'inferno (Piękno i piekło)* ukazała się w Polsce w czerwcu 2010 roku.

### **Riassunto**

L'articolo analizza le strategie usate nella traduzione di *Gomorra* di Roberto Saviano. Vista la multifunzionalità di questo testo e la sua forma ibrida, nel processo traduttivo è stato necessario adottare diversi metodi per poter trasferire ad un'altra lingua e un'altra cultura il suo valore comunicativo e funzionale e realizzare gli obiettivi dell'Autore.

### **Summary**

The article analyses the strategies employed in the process of translation of *Gomorra* by Roberto Saviano. Given the multifunctional character and hybrid form of this text, to preserve its communicative functions it is necessary to adopt different local tactics in its singular segments, respecting their dominant linguistic features and contextual factors.



**Paulina MATUSZ**  
Uniwersytet Wrocławski

## **„ZUPEŁNIE INNY ŚWIAT”. O OBCOŚCI I SWOJSKOŚCI W POLSKICH PRZEKŁADACH POWIEŚCI MILENY AGUS, MARIOLINY VENEZII I MELANII MAZZUCCO**

Przedmiotem moich rozważań jest twórczość Mileny Agus, Marioliny Venezii i Melanii Mazzucco – trzech włoskich pisarek, które w ostatnich latach opublikowały swoje debiutanckie powieści, zyskując dzięki nim popularność i uznanie czytelników nie tylko w swojej ojczyźnie, ale i za granicą: od 2006 roku przekłady ich powieści trafiają systematycznie również do polskich księgarń. Co więcej, niezaprzeczalnemu sukcesowi wydawniczemu towarzyszy w ich przypadku również pochlebna opinia krytyki: powieści trzech autorek zostały docenione przez gremia jurorskie decydujące o przyznaniu najważniejszych nagród literackich we Włoszech. Twórczość tych młodych pisarek zdaje się wytyczać nowe szlaki w krajobrazie współczesnej literatury włoskiej: to proza specyficzna, wręcz magiczna, znakomita literacko i wyborna w lekturze. To powieści pisane przez kobiety, ale nie tylko dla kobiet, urzekające lekkością stylu i barwnością języka. Kim są Melania Mazzucco, Mariolina Venezia i Milena Agus? Na czym polega tajemnica ich międzynarodowego sukcesu?

Urodziły się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku w trzech różnych zakątkach Italii: Mazzucco w Rzymie w 1966 roku, Agus w Genui w 1959 roku, Venezia zaś w Materze w 1961 roku. Popularność zdobyły trzema błyskotliwymi powieściami: Agus *Bó-*

*lem kamieni*<sup>1</sup>, magiczną opowieścią o potędze ludzkich uczuć, osadzoną w malowniczym krajobrazie Sardynii; Venezia powieścią *Jestem tu od wieków*<sup>2</sup>, pełną uroku rodzinną sagą przedstawiającą losy lukańskiego rodu Falcone od czasów zjednoczenia Włoch aż po upadek muru berlińskiego; Mazzucco zaś – *Vita*<sup>3</sup>, powieścią stanowiącą z jednej strony przejmujący zapis losów włoskich emigrantów walczących o lepsze życie w dwudziestowiecznej ziemi obiecanej, Ameryce, z drugiej zaś piękną literacko opowieść o poszukiwaniu własnych korzeni.

Trzy pisarki, trzy sposoby patrzenia na świat, trzy różne typy prowadzenia narracji – każda urzeka czytelników czym innym. *Vita* Melanii Mazzucco to historia życia dwojga bohaterów, włoskich dzieci, które u progu XX wieku przybywają do Nowego Jorku wraz z tysiącami europejskich emigrantów. Diamante i Vita w chwili przybycia na Ellis Island nie mają nic oprócz siebie nawzajem: legendarna Ameryka dla każdego z nich okaże się czym innym, a koleje ich losu potoczą się w dwóch różnych kierunkach – mimo to w pewien sposób już na zawsze, aż do śmierci, będą ze sobą związani. *Vita* to powieść o ciekawej, niebanalnej konstrukcji: wydarzenia z różnych lat przeplatają się w niej ze sobą, a styl Mazzucco okazuje się być niecodziennym połączeniem lirycznego oniryzmu z precyzyjną relacją reporterską. Jak zauważyła włoska badaczka twórczości Mazzucco, Claudia Carmina, struktura narracyjna *Vity* przypomina rosyjską matryoszkę: różne poziomy teksty nakładają się na siebie w przemyślanej przez autorkę grze<sup>4</sup>.

Ten swoisty „wielogłos narracyjny”, tak wyraźny u Mazzucco, to zabieg literacki zupełnie obcy powieściom Mileny Agus. Cechą charak-

<sup>1</sup> M. Agus, *Ból kamieni*, przeł. M. Woźniak, wyd. W.A.B., Warszawa 2008. Wydanie włoskie: M. Agus, *Mal di pietre*, ed. XIII, notttempo, Roma 2008; ed. I 2006.

<sup>2</sup> M. Venezia, *Jestem tu od wieków*, przeł. A. Pawłowska-Zampino, wyd. W.A.B., Warszawa 2009. Wydanie włoskie: M. Venezia, *Mille anni che sto qui*, Einaudi, Torino 2008; ed. I 2006.

<sup>3</sup> M. Mazzucco, *Vita*, przeł. J. Wachowiak, wyd. W.A.B., Warszawa 2008. Wydanie włoskie: M. Mazzucco, *Vita*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2007; ed. I 2003.

<sup>4</sup> „La struttura di *Vita* è [...] assimilabile ad una sorta di matryoska narrativa o di scatola cinese in cui si combinano insieme diversi livelli testuali, in un sapiente gioco di stratificazione e bricolage operato sui materiali rilevati dalla tradizione letteraria”, cyt. za: C. Carmina, *Presenza tolstojana in „Vita” di Melania Mazzucco*, <http://lospecchiodicarta.unipa.it/mazzucco/vitaltolstoj.htm> (stan na 25.09.2009).

terystyczną prozy sardyńskiej pisarki jest raczej prostota języka i stylistyczna oszczędność: jej język jest żywy i barwny, prosty i szczery, ale przy tym wysmakowany – wydaje się, że nie ma tam wyrazów zbędnych, że każde słowo wypełnione jest bez reszty maksymalnym ładunkiem emocji. Tę prostotę i szczerość przekazu zawdzięcza proza Agus narracji pierwszoosobowej, prowadzonej przez młode, kilkunastoletnie bohaterki. Porównując trzy powieści Mileny Agus możemy zaobserwować wręcz pewną prawidłowość: głos narratora to głos młodej dziewczyny, zafascynowanej osobą starszej, intrygującej kobiety, która narratorkę urzeka i do której, świadomie czy podświadomie, stara się ona upodobnić. W powieści *Póki rekin śpi*<sup>5</sup> jest to niezwykła ciotka narratorki, stara panna obsesyjnie szukająca męża, w *Ali di babbo*<sup>6</sup> – tajemnicza Madame, ekscentryczna sąsiadka rodziny głównej bohaterki, w *Bólu kamieni* zaś ukochana babcia narratorki.

Przykładem jeszcze innej strategii narracyjnej jest proza Marioliny Venezii, czerpiąca z bogatej tradycji literackiej: od dawnych sag rodzinnych i ludowych opowieści aż po tradycję popularnego wśród pisarzy latynoamerykańskich realizmu magicznego. Debiutancka powieść autorki, *Jestem tu od wieków*, często porównywana była przez włoskich recenzentów do arcydzieła Gabriela Garcii Marqueza, *Stu lat samotności*, a będąca centrum powieściowych wydarzeń mała miejscina Grottole nazwana została przez recenzentów entuzjastycznie „naszym Macondo”<sup>7</sup>.

Wydaje się, że słowem-kluczem łączącym te trzy powieściowe światy jest Opowieść. Postacie stworzone i opisane przez Mazzucco, Agus i Venezię nie tylko żyją, umierają, kochają i nienawidzą, ale przede wszystkim mówią, opowiadają, z pokolenia na pokolenie przekazują swoje historie – przechowując w ten sposób pamięć o tym, co minęło. Opowieść staje się swoistą magiczną nicią łączącą przeszłość z teraźniejszością: posiadanie własnej historii, świadomość bycia częścią pewnej opowieści daje bohaterom siłę – utwierdza w tym, co im bliskie, i daje odwagę do stawienia czoła temu, co obce. Swoista żonglerka pojęciami swoj-

<sup>5</sup> M. Agus, *Póki rekin śpi*, przeł. M. Woźniak, wyd. W.A.B., Warszawa 2009. Wydanie włoskie: M. Agus, *Mentre dorme il pescecane*, nottetempo, Roma 2005.

<sup>6</sup> M. Agus, *Ali di babbo*, nottetempo, Roma 2008.

<sup>7</sup> Por. np.: <http://www.agatinogrillo.it/content/mille-anni-che-sto-qui-di-mariolina-venezia> (stan na 25.09.2009).

skości i obcości jest cechą wspólną łączącą tak różne przecież powieści Melanii Mazzucco, Mileny Agus i Marioliny Venezii. W ich twórczości, tak jak w życiu, granica między tymi dwoma skrajnościami jest cienka: to, co wczoraj było tak bliskie, dziś jest już obce – i na odwrót. Oscylacja pomiędzy tymi dwoma biegunami może być bowiem rozpatrywana na dwóch poziomach: z jednej strony już w samej tkance tekstu oryginalnego, z drugiej strony zaś w przekładzie na język obcy (w tym przypadku na język polski). Okazuje się bowiem, że w twórczości tych włoskich pisarek gra swojskości i obcości, tak wyraźnie rysująca się już na poziomie tekstu oryginalnego, w przekładzie ulega niejako zwielokrotnieniu.

Nietrudno zaobserwować, co jest swojskie, a co obce na płaszczyźnie oryginału: akcja powieści wszystkich trzech pisarek osadzona jest w konkretnych realiach, które dla wszystkich bohaterów stają się synonimem bliskości, swojskości, ciepła. W *Bólu kamieni* jest to sardyńskie Cagliari, w *Jestem tu od wieków* – Grottole, niewielka miejscina położona w pobliżu granicy między Apulią a Bazylikatą, w *Vicie* zaś, mimo że zasadnicza akcja rozgrywa się w Nowym Jorku i w Rzymie, tak naprawdę centrum powieściowego wszechświata jest Tufo di Minturno, wioska u wybrzeży Morza Tyrreńskiego, usytuowana z dala od wielkich miast, mniej więcej w połowie drogi pomiędzy Rzymem a Neapolem. Przestrzeń, w której rozgrywa się akcja, jest dla jej mieszkańców swoistym mikrokosmosem, jest centrum świata, *axis mundi*, wokół której toczy się życie. Podział przestrzeni na bliską i obcą jest prosty i bezwyjątkowy: to, co znajduje się w granicach rodzinnego miasta, miasteczka, wsi, jest swojskie i bezpieczne – to, co leży poza tym obszarem, jest obce, a w związku z tym potencjalnie groźne, mimo że jak wszystko, co nieznane, może kusić.

Dla bohaterów powieści Venezii *Jestem tu od wieków* ową przestrzenią swojską, doskonale znaną i bezpieczną jest Grottole. Życie toczy się tu swoim rytmem, czas biegnie nieco inaczej, niż w mieście, a przemiany dokonujące się w „wielkim świecie” (jak choćby zjednoczenie Włoch) tu zdają się docierać z opóźnieniem i nie zaburzają zasadniczo naturalnego rytmu życia. Mieszkańcy miasteczka tu żyją i tu umierają – jeśli któryś z nich opuszcza rodzinne strony, jest to dla nich przeżycie na tyle istotne, że pozostaje w pamięci na długo, często do końca życia. Tak

jest w przypadku podróży do Matery, w którą udaje się jedna z bohaterów powieści, Concetta, aby kupić materiał na swą suknię ślubną. Jej wyjazd do niewielkiego lukańskiego miasta, oddalonego o zaledwie kilkanaście kilometrów od rodzinnej miejsciny, został na łamach powieści opisany w ten sposób:

[Concetta] po raz pierwszy i ostatni w życiu oddaliła się od miejsca, w którym się urodziła. Wydawało jej się, że znalazła się w Rzymie albo Nowym Jorku, o którym zdarzyło jej się kiedyś słyszeć, i ogarnęło ją uczucie samotności i tęsknota tak wielka, że aż kręciło się od tego w głowie. Uspokoiła się dopiero, kiedy znalazła się znowu na Via Nuova i zobaczyła ruiny starego kościoła w Grottole<sup>8</sup>.

Niezaprzeczalnym atutem pisarstwa Venezii, wielokrotnie podkreślanym przez krytyków, jest niezwykła siła jej prozy, która sprawia, że czytelnik w trakcie lektury odkrywa nagle, że nie jest już tylko obserwatorem spraw, o których mu się opowiada, ale że sam znalazł się niejako w samym centrum wydarzeń. Dzięki temu odbiorca prozy Venezii już od pierwszych stron czuje się z powieściowym światem na tyle związany, że trudno mu spojrzeć na tę przestrzeń jak na obcą. Zmianę perspektywy umożliwia czytelnikowi dopiero przybycie do Grottole gości z daleka – okazuje się, że dla nich przestrzeń niewielkiego lukańskiego miasteczka, w którym czas się zatrzymał, nie jest wcale swojska i bezpieczna; wręcz przeciwnie: jawi się jako kraina obca, barbarzyńska i potencjalnie groźna. Tak jest na przykład w przypadku rzymskiej akuszerki, która w momencie przybycia do Grottole nie kryje swojego rozczarowania i niechęci – co ciekawe, szybko jednak staje się częścią lukańskiego mikrokosmosu i dopiero z dala od rodzinnych stron odnajduje swą prawdziwą tożsamość i może poczuć się jak w domu.

Bezpieczna i swojska przestrzeń Grottole nie każdego urzeka jednak swym magicznym wręcz urokiem. Dla niektórych bohaterów wyjazd z rodzinnych stron nie jest – jak w przypadku Concetty – udręką, lecz wyzwoleniem, jedyną szansą na wyrwanie się ze stagnacji życia na południowowłoskiej prowincji. Tak jest w przypadku Rocca, syna Lucrezii, który po skończeniu studiów pracuje przez pewien czas jako nauczy-

<sup>8</sup> M. Venezia, *Jestem tu od wieków...*, s. 43–44.

ciel na północy Włoch, w Reggio Emilia. Rozłąka z rodzinną ziemią nie wywołuje w nim nostalgii, a wręcz przeciwnie: pozwala mu z dystansem spojrzeć na realia życia w miasteczku, w którym się wychował:

W Grottole, gdy przyjeżdżał do matki, wsysała go czarna dziura czasu, próżnia, w której czuł się bezwolny. [...] Rzeczywistością były [tu] tylko rytuały, które od urodzenia towarzyszyły jego życiu: dzwony kościelne, rozmowy o pogodzie, uwagi o kazaniu proboszcza, plotki kobiet, procesje chłopów, na grzbietach mułów powracających o zmierzchu z pola, zawsze taki sam pochód duchów, pewność, że nic się nie zmieni. Ogarniało go przygnębienie coraz bardziej obezwładniające, rosnące z każdym dniem, aż do wyjazdu<sup>9</sup>.

Jak u Marioliny Venezii lukańskie Grottole, tak w twórczości Mileny Agus to Sardynia, rodzinna ziemia pisarki, staje się centrum świata. Sardynia Agus jest krainą wyjątkową: miejscem, w którym surowy krajobraz wybrzeża łączy się z błękitem nieba i lazurem morza, a ziemia zamieszkała jest przez ludzi dumnych, pielęgnujących swą odrębność od Półwyspu Apenińskiego, który nazywają „Kontynentem”. Pierwsza w życiu podróż babci narratorki *Bólu kamieni* do Włoch jest dla niej przeżyciem trudnym i przygnębiającym. Obcość krajobrazu i klimatu wzmacnia w niej poczucie bycia „nie na swoim miejscu”. Po latach jej wnuczka opisuje to w ten sposób:

Wszystko wydawało się tak obce i posępne, pod tym niebem zaciągniętym chmurami, że odniosła wrażenie, jakby znalazła się już w Zaświatach, bo tak właśnie musiała wyglądać śmierć<sup>10</sup>.

Agus zwraca w swoich powieściach uwagę również na problem emigracji Sardyńczyków na Kontynent: ziemię obcą i pozbawioną uroku, ale za to gwarantującą dostatnie życie – przynajmniej w wyobrażeniu tych, którzy się na emigrację udają. Rzeczywistość często okazuje się być zupełnie inna niż marzenia, a poznanie prawdy o rzeczywistym losie emigrantów bywa nie lada szokiem dla ich najbliższych. W *Bólu kamieni* dopiero wizyta babci i dziadka narratorki w Mediolanie uświadamia im, że siostra i szwagier po wyjeździe do stolicy Lombardii nie miesz-

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 186.

<sup>10</sup> M. Agus, *Ból kamieni...*, s. 27.

kają wcale w nowoczesnym wieżowcu, ale w ciemnej klitce na strychu starej kamienicy. Podobnie w *Ali di babbo* cała rodzina sąsiadów narratorki uparcie ukrywa przed babcią wstydliwą prawdę o losie jej najstarszego wnuka, który po wyjeździe do Paryża wcale nie studiuje na Sorbonie, lecz jest ulicznym grajkkiem.

Emigracja to również jeden z tematów przewodnich *Vity* Melanii Mazzucco: autorka grę pojęć swojskości i obcości prowadzi z taką maestrią, że doskonale oddaje także jej ambiwalencję: dla bohaterów jej powieści Ameryka jest ziemią obiecaną, magiczną krainą, w której z dnia na dzień łatwo zostać milionerem. Z drugiej strony jednak, kiedy pierwsza konfrontacja nowo przybyłych emigrantów z nowym środowiskiem przynosi rozczarowanie i zmusza do przewartościowania pewnych pojęć, to rodzinna wieś Tufo staje się w ich świadomości swoistym rajem utraconym. Mazzucco po mistrzowsku oddaje w *Vicie* sedno życia na emigracji: poczucie „bycia obcym” wszędzie: zarówno w nowym kraju, który nigdy nie stanie się własnym, jak i w porzuconej ojczyźnie, która swą bliskość i swojskość zachowa wyłącznie we wspomnieniach. Znakomite zobrazowanie tej ambiwalencji podkreślało wielu komentatorów powieści Melanii Mazzucco, zwracano przy tym często uwagę, że *Vita* ukazała się we Włoszech w pewnym szczególnym momencie historii kraju: w czasie, kiedy Italia zdaje się stawać nową Ameryką, ziemią obiecaną dla innych narodów: Marokańczyków, Albańczyków, Rumunów.

Problem emigracji, będący kluczowym motywem powieści Melanii Mazzucco, obecny jest także u Venezii – bohaterowie *Jestem tu od wieków* również emigrują za ocean, a przeżycie to pozostawia w nich te same ślady, co u towarzyszy podróży *Vity*. Moment wejścia na statek i opuszczenia rodzinnych stron jest chwilą, w której dobiega końca pewien etap życia. Podróż do nowego, obcego miejsca jest przeżyciem wręcz mistycznym, jest swoistym rytuałem przejścia, podczas którego emigrujący porzucają swą dawną tożsamość, stając się kimś nowym. Emigrujący zabierają ze sobą w podróż magiczne przedmioty, mające pozwolić im na zachowanie więzi z tak bliskim sercu światem, który znają i, być może, umożliwić w przyszłości powrót do niego. W przypadku *Vity* są to „pożółkły liść drzewa oliwnego, łuska krewetki, kozie bobki, szkielecik żaby, ostry kolec opuncji, odłamek tynku z kościoła

[...], maź i pestka cytryny<sup>11</sup>, dla Giuseppe, jednego z bohaterów powieści *Jestem tu od wieków* natomiast – dany mu przez matkę woreczek pełen czarnych oliwek:

Każdego dnia zjadał jedną oliwkę, żując ją powoli z chlebem, który dostawał w południe, i słonawy smak ich mięszu przypominał mu, kim jest, przywoływał na pamięć twarze najbliższych, ciepły oddech braci, przy których spał, pomruki zwierząt domowych, zapachy oraz odgłosy rodzinnego domu<sup>12</sup>.

Zasadniczym czynnikiem decydującym o poczuciu bliskości lub obcości – być może w jeszcze większym stopniu determinującym rodzaj więzi łączący człowieka z ziemią, na której przyszło mu żyć – jest język. To medium pozwalające na kulturową więź z tym, co bliskie i jednocześnie podstawowa bariera w poznaniu tego, co obce. Najbardziej widoczne jest to u Mazzucco: główny bohater jej powieści, Diamante, nie znając języka angielskiego, po przybyciu do Nowego Jorku z dnia na dzień staje się analfabetą i najbardziej boli go w nowej sytuacji to, że nikt nie uprzedził go, że „w tym kraju stanie się na nowo mały i słaby, jak dzieci, które zanim nauczą się nazw rzeczy, płaczą i gestykują, nie umiając powiedzieć, czego się boją albo co je boli”<sup>13</sup>. Dla Diamantego jedyną drogą do szczęścia w Ameryce, jedynym sposobem poczucia się w tym obcym kraju jak u siebie – jest poznanie „języka jasnowłosych”. U Agus i Venezii nacisk położony jest nie tyle na kontrast pomiędzy językiem ojczystym a obcym, co raczej na siłę, którą niesie ze sobą specyficzna odmiana mowy ojczystej – dialekt. Dla bohaterów powieści Agus język sardyński, a w powieści Marioliny Venezii dialekt używany w Bazylikacie stają się nieodłącznym elementem krajobrazu ziemi rodzinnej. Oddalenie się od języka domowego powoduje, że pewna naturalna więź i bliskość zostaje nieodwracalnie zerwana. Najbardziej ewidentnym tego przykładem jest sytuacja starej Lucrezii, wiejskiej kobiety, która przez całe życie posługiwała się jedynie gwarą, i jej syna Rocca – bohaterów powieści *Jestem tu od wieków*. Kiedy Rocco, już jako doskonale wykształcony młody człowiek, zwraca się do matki czystym, literackim

<sup>11</sup> M. Mazzucco, *Vita...*, s. 48.

<sup>12</sup> M. Venezia, *Jestem tu od wieków...*, s. 91.

<sup>13</sup> M. Mazzucco, *Vita...*, s. 129.



językiem włoskim, okazuje się, że odbudowanie między nimi dawnej więzi jest już niemożliwe. Dosłownie i w przenośni mówią już innymi językami, a nieporozumienia na płaszczyźnie lingwistycznej maskują jedynie problem znacznie głębszy: całkowicie odmiennego już sposobu patrzenia na świat, zupełnie innego podejścia do rzeczywistości.

Również Melania Mazzucco podkreśla w swej powieści znaczenie i ogromną siłę języka: sam fakt posługiwania lub nieposługiwania się nim jest już aktem wyrażenia pewnego światopoglądu. To dlatego syn Vity na krótko przed atakiem wojsk Mussoliniego na Etiopię przestał mówić po włosku, a kilkadziesiąt lat wcześniej jego dziadek Agnello najbardziej upokorzony poczuł się nie wtedy, gdy ktokolwiek nie okazał mu należnego szacunku, ale kiedy własna córka zwróciła do niego po angielsku – w języku, którego po kilkunastu latach życia w Nowym Jorku wciąż nie opanował. Dotykamy tu kolejnego problemu: niemożności pełnej asymilacji z nowym, obcym światem bez poznania jego języka. Nakreślony jest on również w powieści Venezii *Jestem tu od wieków*: tam Giuseppe, powracający po latach do Grottole w celu znalezienia sobie żony, nie mówi ani po włosku, ani po angielsku: „bąka coś czasem w mieszanym języku, używanym jedynie w pewnej dzielnicy Nowego Jorku”<sup>14</sup>. Być może właśnie w tej jego hybrydycznej mowie objawia się jeden z największych dramatów emigracji: niemożności poczucia się „u siebie” w obcym kraju, przy jednoczesnej utracie więzi z ziemią rodzinną.

Oddanie w przekładzie tego typu subtelności językowych jest nie lada wyzwaniem dla tłumacza – gra swojskości i obcości, tak wyraźna i wszechobecna na poziomie tekstu oryginalnego, w przekładzie przyjmuje jeszcze inne, nowe formy. W powieściach wszystkich trzech przywoływanych przeze mnie pisarek bohaterowie często posługują się bowiem nie językiem literackim, ale jego regionalną odmianą. Polskie tłumaczki Agus i Venezii, Monika Woźniak i Alina Pawłowska-Zampino, przyjęły wobec takich wypowiedzi podobną strategię translatorską: w tekstach przekładów pojawiają się oryginalne fragmenty w dialekcie, polskie tłumaczenie natomiast widnieje jedynie w przypisach. Zachowana w ten sposób zostaje odrębność wersji oryginalnej (czytel-

<sup>14</sup> M. Venezia, *Jestem tu od wieków...*, s. 95.

nik zdaje sobie sprawę, że ma do czynienia z wypowiedzią sformułowaną w szczególnej formie – w przeciwnym razie zostałaby ona po prostu przetłumaczona), jednocześnie jednak dzięki przekładowi na język polski zapewniona jest pełna zrozumiałość wypowiedzi. U Mileny Agus owa strategia widoczna jest zresztą już na poziomie tekstu oryginalnego: włoski tekst *Bólu kamieni* i kolejnej powieści, *Ali di babbo*, obficie okraszony jest licznymi sformułowaniami dialektalnymi, które sama pisarka w odautorskich przypisach tłumaczy na język włoski.

Fragmenty oryginalnie sformułowane w dialekcie w przekładach wszystkich trzech powieści pisane są polszczyzną ogólną, a ściślej: potoczną, kolokwialną odmianą języka, z licznymi elementami ekspresywnymi, wskazującymi na wiejskie pochodzenie bohaterów (np. „Oby ich pokręciło, oby krew im się z gardła puściła!” czy „Och, ty szelmo” w przekładzie powieści Venezii; „Idźcie do wyra [...], bo ja muszę się kimnąć” w *Vicie* Melanii Mazzucco). Nie ma tam jednak jednoznacznego odwoływania się do któregośkolwiek dialektu języka polskiego: tłumaczkom chodzi raczej o zasygnalizowanie odbiorcy polskiemu, że mamy do czynienia z wypowiedziami potocznymi, wygłaszanymi gwarą charakterystyczną dla mieszkańców pewnych włoskich regionów, jednakże bez sztucznego i nieprawdziwego wprowadzania zależności pomiędzy poszczególnymi dialektami języka włoskiego i polskiego. W związku z tym różne włoskie dialekty przytaczane w omawianych powieściach (np. w *Jestem tu od wieków* dialekt używany w Bazylikacie i w Emilii Romanii) w przekładzie nie różnią się między sobą. Czytelnik polski o tym, z jaką odmianą języka włoskiego ma do czynienia, dowiadyuje się wyłącznie z przypisu tłumacza.

W przypadku *Vity* język niektórych bohaterów powieści jest jeszcze bardziej wyjątkowy – mamy tu do czynienia ze swoistą mową hybrydyczną: połączeniem dziewiętnastowiecznego języka włoskiego (a właściwie jednego z jego dialektów – *minturnese*) z językiem angielskim, jakim w początkach XX wieku posługiwano się w Nowym Jorku. Bohaterowie powieści, przybywszy do Ameryki, posługują się wyłącznie mową ojczystą. Z czasem poznają jednak obco brzmiące słowa i sformułowania, czego efektem jest właśnie ów dziwny język, którym posługują się w powieści Mazzucco włoscy emigranci. Język ten, ze swej natury

występujący przede wszystkim w formie mówionej, w zapisie przyjmuje kuriozalne formy: pojedyncze wyrazy angielskie zapisywane są w tekście oryginalnym fonetycznie, zgodnie z zasadami fonetyki i ortografii włoskiej (np. „There is a giobba for Diamante? Faccio everyting”<sup>15</sup>). Sformułowania takie w przekładzie przyjmują formę analogiczną – z tym, że wyrazy angielskie przyjmują brzmienie polskie i w ten sposób zostają zapisane (np. „giobba” przyjmuje formę „dżob”<sup>16</sup>).

Kwestia swojskości i obcości w przekładzie nie dotyczy jednak wyłącznie warstwy językowej. Dokonując przekładu tekstu literackiego na obcy język, tłumacz często staje przed kolejnym problemem: to, co w oryginale dla bohaterów powieści jest swojskie, dla obcojęzycznych odbiorców staje się obce. Zadaniem tłumacza jest więc stworzenie u czytelnika poczucia bliskości ze światem przedstawionym, co w przypadku omawianych tu powieści nie jest wcale łatwe: dla odbiorcy polskiego cała niemal rzeczywistość przedstawiona w powieści może okazać się bardzo odległa – czy to sardyńska stolica, czy też lukańska bądź kampańska prowincja.

Zdając sobie sprawę, że wiele elementów rzeczywistości dla odbiorcy przekładu jest całkowicie obcych – mimo że w założeniu autora oryginału wcale takimi nie były – tłumacze najczęściej przyjmują tu dwie strategie: niezbędne dla czytelnika przekładu wyjaśnienia umieszczają w przypisach bądź w obrębie tłumaczonego tekstu jako zdania wtrącone. Pierwsza z tych technik, przypisy tłumacza, często stosowana jest wówczas, gdy w tekście oryginalnym pojawiają się odwołania do znanych fragmentów dzieł literackich, popularnych piosenek czy istotnych wydarzeń historycznych – powszechnie znanych w obrębie kultury źródłowej, jednak praktycznie niemożliwych do rozszyfrowania dla kogoś, kto tej kultury nie zna. Tłumacze z tej niewiedzy odbiorcy przekładu dobrze zdają sobie sprawę – stąd ich wyjaśnienia w obrębie przypisów często są bardzo wyczerpujące – tak jest np. w przypadku odwołań do poezji Leopardiego u Marioliny Venezii czy do popularnych powieści Emilia Salgariego u Mileny Agus.

---

<sup>15</sup> M. Mazzucco, *Vita...*, s. 360.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 386.

Druga z wymienionych technik, dodane przez tłumacza zdanie wyjaśniające, wtrącone w tekst przekładu, najczęściej stosowana jest w przypadku wyjaśnień krótkich – takich, których umieszczenie w tekście nie powoduje zaburzenia naturalnego rytmu narracji. Przykładem zastosowania takiej strategii są niektóre fragmenty *Vity* Melanii Mazzucco. Gdy autorka-narratorka wspomina w pewnym miejscu powieści swą wizytę w Nowym Jorku, wśród „restauracji serwujących podróbki włoskiej kuchni”, mówi również o specjałach serwowanych w tego typu lokalach, nadmieniając, że „neapolitańska restauracja miała w menu kotleciki po mediolańsku i risotto z szafranem”<sup>17</sup>. Dla wyjaśnienia polska tłumaczka dodaje w tekście przekładu, że chodzi o typowo północne potrawy. W innym miejscu mowa jest natomiast o tym, że amerykański syn Vity nie rozumie, co znaczy słowo *epurazione* – polska tłumaczka zdaje sobie sprawę, że w podobnej sytuacji będzie najprawdopodobniej również polski odbiorca przekładu, dlatego dodaje od siebie, że chodzi o politykę „usuwania ze stanowisk osób o poglądach faszystowskich”<sup>18</sup> – mimo iż wyjaśnienie takie w tekście oryginalnym, rzecz jasna, nie występuje.

W skrajnych przypadkach różnic pomiędzy kulturą języka źródłowego i docelowego tłumacze pozwalają sobie na opuszczenie danego fragmentu lub na zmianę odniesienia. Dzieje się tak wyłącznie w przypadkach, gdy taka ingerencja w tekst oryginalny nie powoduje zaburzeń w odbiorze tekstu, na przykład gdy zmiana pewnych szczegółów świata przedstawionego paradoksalnie spowoduje lepsze zrozumienie znaczenia symbolicznego, przenośnego. Z sytuacją taką mamy do czynienia np. w *Vicie* Melanii Mazzucco: podczas ponownego spotkania dwojga głównych bohaterów w Nowym Jorku ze stołu spada buteleczka z oliwą; scena ta w symboliczny sposób zapowiada mające się zdarzyć nieszczęście, jednak w związku z tym, że w polskiej kulturze pech symbolizowany jest w inny sposób, w przekładzie pojawia się w tym miejscu nie rozlana oliwa, a rozsypana sól.

Podsumowując, swojskość i obcość, koegzystujące ze sobą na poziomie tekstu oryginalnego, odpowiednio muszą ze sobą współgrać również w przekładzie. To, że powieści Marioliny Venezii, Mileny Agus

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 267.

i Melanii Mazzucco także w Polsce cieszą się dużą sympatią czytelników, jest niewątpliwie znakiem, że ich tłumaczkom udało się oddać tę równowagę dwóch skrajności.

### Riassunto

Nel presente lavoro vengono presentate e descritte opere di tre giovani autrici italiane: Milena Agus, Mariolina Venezia e Melania Mazzucco. In particolare viene esaminata la fortuna delle tre scrittrici presso il pubblico letterario italiano e polacco e la presenza degli elementi „familiari” ed „estranei” nei loro romanzi (ben evidente già al livello del testo originale e in un certo modo moltiplicata nella traduzione).

L’aspetto più interessante delle tre opere analizzate (*Vita* di Melania Mazzucco, *Mal di pietre* di Milena Agus e *Mille anni che sto qui* di Mariolina Venezia) è proprio la questione della familiarità ed estraneità: la narrazione sembra oscillare tra questi due poli opposti, trovando però alla fine un equilibrio assai interessante. Il gioco delle due estremità diventa ancora più complicato nella traduzione in un’altra lingua: cose ben „familiari” all’interno della cultura originale possono diventare molto esotiche per il lettore straniero. La missione fondamentale del traduttore è quindi quella di esprimere in un’altra lingua tutte le sfumature dell’esotico e del familiare – così com’erano percepibili nel testo originale.

La prima parte dell’articolo si è concentrata sull’analisi del fenomeno della familiarità ed estraneità al livello del testo originale italiano. Nei romanzi di tutte e tre le autrici infatti un’attenzione particolare è rivolta al fascino del paesaggio noto e familiare: i dintorni di un piccolo paesino lucano, il piccolo universo del capoluogo sardo ed il mondo degli immigrati italiani che popolano il quartiere Little Italy a New York. Lo spazio ben conosciuto e sicuro del proprio paese o città viene contrastato con il mondo „esterno”: una realtà estranea, intimidatoria, ostile e potenzialmente pericolosa.

In questa parte dell’articolo si parla anche del ruolo della lingua nel processo di adattamento alle nuove condizioni di vita, del familiarizzar-

si con un nuovo ambiente prima sconosciuto. Sembra che sia proprio la lingua o il dialetto l'indice fondamentale dell'appartenenza ad un certo gruppo, anche se a volte accade proprio il contrario: la lingua diventa il modo di manifestare la propria indipendenza.

La seconda parte dell'articolo è dedicata alle questioni che riguardano la traduzione dei romanzi delle tre autrici nella lingua polacca. Si inizia dalla segnalazione dei problemi più difficili da affrontare da parte di un traduttore: traduzione dei dialoghi in dialetto o in una lingua ibrida, propria dei neoimmigrati. Vengono anche descritte diverse strategie traduttive applicate dalle traduttrici polacche dei romanzi di Agus, Mazzucco e Venezia – soprattutto il fenomeno di spiegazioni o ulteriori chiarimenti aggiunti nel processo della traduzione e quindi assenti nel testo originale.

### Summary

The article examines the reception of Polish translations of the most popular novels by Milena Agus, Mariolina Venezia and Melania Mazzucco – three young Italian writers whose books have been recently published in Poland. The study focuses on the notions of “extraneousness” and “familiarity”, present in the analyzed novels on the level of the original text and even amplified in the Polish translation. The narration seems to fluctuate between these two opposite ideas and the translator's main task seems to be the ability to express in the target language every single nuance of “the extraneous” and “the familiar” in the same way as they were perceived and understood in the original text. The article is divided into two parts: the first one deals with the concept of extraneousness and familiarity analyzed only in the original texts. The second part investigates the questions of translation strategies chosen by Polish translators of the analyzed novels.

Justyna ŁUKASZEWICZ  
Uniwersytet Wrocławski

## LITERATURA WŁOSKA TYLKO W PRZEKŁADZIE (OSTATNIE POWIEŚCI AUTORSKIEJ SPÓŁKI MONALDI & SORTI)

Nakładem wydawnictwa Świat Książki ukazała się jesienią 2009 r. powieść *Wątpliwości Salaiego*<sup>1</sup> autorskiej spółki, jaką utworzyli filolog klasyczny Rita Monaldi (ur. 1966) i muzykolog Francesco Sorti (ur. 1964), którzy z dziennikarzy przekształcili się w powieściopisarzy, a prywatnie są małżeństwem mieszkającym na zmianę w Wiedniu i Rzymie. Książka otwiera planowaną przez autorów tetralogię. Akcja dwóch pierwszych części, zatytułowanych w wersji oryginalnej *I dubbi di Salai* i *Luovo di Salai*<sup>2</sup>, toczy się na początku XVI w. Tytułowa postać jest historyczna: Salai to przydomek Giangiacoma Caprottiogo (1480–1524), przybranego syna i ucznia Leonarda da Vinci. W niniejszym artykule przedstawię niezwykle przypadki ogłaszania drukiem powieści tylko (a w każdym razie najpierw) w przekładzie i na tym tle omówię kilka aspektów swojskości, egzotyki i napięcia między nimi, jakie ujawniły się w pracy nad tłumaczeniem.

---

<sup>1</sup> R. Monaldi, F. Sorti, *Wątpliwości Salaiego*, tłum. J. Łukaszewicz, Świat Książki, Warszawa 2009.

<sup>2</sup> Obie zostały już opublikowane w Holandii (De Bezige Bij – Cargo, Amsterdam) w przekładzie Jana van der Haara: *De twijfel van Salai* (2007) i *Het ei van Salai* (2008), a pierwsza także w Niemczech: *Die Zweifel des Salai*, tłum. A. Kopetzki, Kindler – Rowohlt, Reinbek 2008. W Polsce drugą Świat Książki zapowiada na rok 2010.

## Włoska i zagraniczna recepcja twórczości powieściowej Rity Monaldi i Francesca Sortiego

Monaldi i Sorti rozpoczęły karierę pisarską od powieści *Imprimatur*, która okazała się pierwszym tomem poliptyku albo fresku (określenia, które autorzy wołają od terminów „cykl” czy „seria”<sup>3</sup>). Do tej pory ukazały się drukiem trzy części: oprócz *Imprimatur*, także *Secretum* i *Veritas* – w Polsce w przekładzie Hanny Borkowskiej, nakładem wydawnictwa Świat Książki, odpowiednio w latach 2005, 2006 i 2007. Akcja tych powieści historycznych, a zarazem kryminalnych toczy się na przełomie XVII i XVIII w., a centralną postacią jest Atto Melani, śpiewak kastrat i sekretny agent Medyceuszy i Ludwika XIV. Kolejne tytuły książek z poliptyku, który – według zapowiedzi autorów – ma składać się z siedmiu części, tworzą zdanie: *Imprimatur secretum, veritas misterium, unicum...*, czyli „Sekrety można opublikować, prawda pozostanie tajemnicą. Zostaje jedynie... (tytuły dwu ostatnich części stanowią zagadkę)”<sup>4</sup>. Do książek opublikowanych w Polsce dołączono płyty z muzyką barokową, w przypadku *Veritas* utwory muzyczne wręcz ilustrują niektóre fragmenty powieści. Jednak największą ciekawostką związaną z pisarstwem pary Monaldi–Sorti jest fakt, że opublikowany nakładem wydawnictwa Mondadori *Imprimatur* stał się bestsellerem, plasując się na czwartym miejscu pod względem sprzedaży w klasyfikacji ogłoszonej na łamach „Corriere della Sera” (z 14 kwietnia 2002 r., s. 33), ale po trzech wydaniach w latach 2002 i 2003 (włącznie z wydaniem kieszonkowym) nie było dalszych wznowień. Autorzy utrzymują, że padli ofiarą bojkotu, a analizą kontekstów i przyczyn tego przypadku zajął się Simone Berni (specjalista od książek zakazanych i znikających)<sup>5</sup> w pracy *Il caso Imprimatur. Storia di un romanzo italiano bestseller internazio-*

<sup>3</sup> Zob. wykład „L’anello di Moebius” wygłoszony 11 grudnia 2008 r. w Utrechcie (<http://vredevanutrecht.com/files/2008/12/bellevan-zuylenlezing.pdf>, dostęp 19.09.2009).

<sup>4</sup> *Wiek XVII jest wiekiem wyjątkowym*, wywiad z autorami książek *Imprimatur*, *Secretum* przeprowadzony przez M. Sucharską, [http://czytelnia.onet.pl/0,1330794,do\\_czytania.html](http://czytelnia.onet.pl/0,1330794,do_czytania.html) (dostęp 15.09.2009).

<sup>5</sup> Autor książek *Libri scomparsi nel nulla: ed altri che scompariranno presto* (Simple, Macerata 2007) oraz *A caccia di libri proibiti: Libri censurati, libri perseguitati: La storia scritta da mani invisibili* (Simple, Macerata 2005).



*nale bandito in Italia* (Biblohaus, Macerata 2008). Jak twierdzą Monaldi i Sorti, we Włoszech *Imprimatur* objęto cenzurą (smakowity oksymoron!). Uważają, że bojkot ze strony włoskich wydawnictw odbywa się pod presją Watykanu, któremu jakoby było nie w smak ujawnienie faktów historycznych dotyczących intryg papieża Innocentego XI (ułatwienie wstąpienia na tron Anglii protestanta Wilhelma Orańskiego w celu odzyskania pieniędzy, jakie pożyczyła mu rodzina papieża). Obecnie więc ogłaszają drukiem swoje powieści wyłącznie za granicą: *Imprimatur* podobno aż w 20 językach i w 45 krajach<sup>6</sup>, a może nawet w 25 językach i 58 krajach<sup>7</sup>.

Wiadomości na temat autorów, ich twórczości, problemów wydawniczych itp. można znaleźć na stronie internetowej [www.attomelani.net](http://www.attomelani.net) założonej przez ich fanów i nazwanej od bohatera pierwszego cyklu. Jest tam link do księgarni internetowej Proxis, gdzie można zamówić powieść *Imprimatur* wydaną po włosku w Holandii. W przedmowie do tego wydania autorzy podkreślają, że wychodzą naprzeciw oczekiwaniom zwolenników powieści, ale nie zrywają embarga, jakie nałożyli na Włochy w proteście przeciwko temu, co nazywają *система Italia*: książki tej nie można zatem kupić we włoskich księgarniach we Włoszech, a jedynie za pośrednictwem Internetu, we włoskich księgarniach poza Włochami oraz księgarniach zagranicznych na terenie Italii.

Czy polscy czytelnicy znają szczególną sytuację powieści Rity Monaldi i Francesca Sortiego, po części wynikającą być może z oryginalnej strategii marketingowej? Nie informuje o tym polska Wikipedia, która zamieszcza tylko krótkie notki o autorach<sup>8</sup>. W wywiadzie przeprowadzonym przez Martę Buszko wiosną 2006 r.<sup>9</sup>, kiedy włoscy autorzy odwiedzili Polskę, mowa jest o ich wspólnej pracy nad książkami, czytelniku modelowym ich powieści, roli muzyki w tym powieściopisarstwie i literackich wzorcach, ale nie ma choćby aluzji do problemów ze świa-

---

<sup>6</sup> Hasło *Imprimatur* we włoskiej Wikipedii (dostęp 15.05.2010).

<sup>7</sup> W zapowiedzi spotkania z autorami zorganizowanego 11 grudnia 2008 r. w Utrechcie (<http://vredevanutrecht.com/files/2008/12/bellevan-zuylenlezing.pdf>, dostęp 19.09.2009).

<sup>8</sup> Stan na jesień 2009.

<sup>9</sup> Zob. <http://ksiazki.wp.pl/katalog/autorzy/wiadomosc.html?id=56436&in=31536> (dostęp 15.09.2009).

tem wydawniczym i mediami we Włoszech i faktu, że promowane wówczas *Secretum* nie zostało wydane w wersji oryginalnej. W innym wywiadzie zastanowić może jedynie następująca uwaga w odpowiedzi na pytanie dziennikarki, czy sukces zaskoczył autorów:

Oczywiście! Jako dziennikarze patrzyliśmy bardzo pesymistycznie na ewentualność, że dwoje autorów takich jak my, bez poparcia ani jakiegokolwiek pomocy, może zostać zauważonych w świecie wydawniczym. **Nie doceniliśmy odwagi wielu naszych zagranicznych wydawców** i potrzeby wielu czytelników, by sięgać po powieści, które, tak jak nasze, są efektem lat ciężkiej pracy<sup>10</sup>.

Tylko na stronie [www.empik.com](http://www.empik.com) w notce „Autorzy *Imprimatur* i *Secretum* w Polsce” czytamy rzucone *en passant* zdanie: „Druga część cyklu zatytułowana *Secretum* jest na tyle kontrowersyjna, że wydawca postanowił nie wydawać jej we Włoszech”<sup>11</sup>.

W centralnym katalogu *on-line* włoskiej Biblioteki Narodowej (OPAC SBN – Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le Informazioni Bibliografiche) figuruje jedynie siedem pozycji autorstwa Monaldi i Sortiego: dwa włoskie wydania *Imprimatur* (Mondadori 2002 – dwa egzemplarze i Oscar Mondadori 2003) i wydanie holenderskie (po jednym egzemplarzu z 2006 i 2009 r.) oraz po jednym egzemplarzu niemieckich wydań *Imprimatur* (tłum. Maja Pflug i Friederike Hausmann, List, Berlin 2007) i *Secretum* (tłum. Annette Kopezki, List, Berlin 2006) – oba w bibliotece Dipartimento di lingue e letterature moderne Uniwersytetu w Maceracie. Tymczasem rozwija się międzynarodowa recepcja twórczości spółki Monaldi & Sorti. W katalogu *on-line* polskiej Biblioteki Narodowej figurują oczywiście wszystkie cztery wydane w Polsce powieści włoskich autorów. Na Targach Książki we Frankfurcie w 2007 r. ogłoszono, że cały cykl powieściowy z Atto Melanim zostanie sfilmowany (m.in. przez Petera Greenaway), a amerykański magazyn „Solander” poświęcony powieści historycznej uznał *Imprimatur* za jedną z trzech najlepszych włoskich powieści tego ga-

<sup>10</sup> *Wiek XVII jest wiekiem wyjątkowym...*

<sup>11</sup> Zob. [http://www.empik.com/empikultura/na\\_salonach/autorzy-imprimatur-i-secretum-w-polsce,22489](http://www.empik.com/empikultura/na_salonach/autorzy-imprimatur-i-secretum-w-polsce,22489) (dostęp 15.09.2009).

tunku, obok *Geparda* Giuseppe Tomasiego di Lampedusa i *Imienia róży* Umberto Eco.

## Prawda i fikcja

Czy te kwestie kontekstowe wpływają na pracę tłumacza? Na pewno w jakiejś mierze kształtują podejście do tłumaczonej książki. Ponadto na decyzje translatorskie może mieć wpływ fakt, iż centralną osią omawianej twórczości jest napięcie na styku prawda/fikcja i prawda/fałsz wpisane w fabułę (odkrywanie przez głównego bohatera i zarazem narratora intryg i spisków) i strukturę (część fabularna obudowana komentarzami) powieści prezentowanych jako historyczne (np. na czwartej stronie okładki *Veritas* czytamy: „[autorzy] prowadzili wieloletnie badania historyczne w największych archiwach Europy, aby stworzyć cykl powieści sensacyjnych opartych na prawdzie historycznej”). Relacja między prawdą a zamysleniem, fikcją czy fałszem jest zasadnicza dla głoszonych przez autorów intencji i ich relacji z odbiorcami utworów. Autorzy kreują fakt literacki, podając jako motywację demaskowanie historycznego fałszu i ujawnianie historycznej prawdy. Ponieważ jednak wybierają jako medium powieść, a nie esej czy artykuł naukowy, to ujawnianie pozostaje fikcyjne. Fabuła powieściowa jest bowiem atrakcyjnym nośnikiem przekazu, ale jednocześnie umniejsza jego wiarygodność. Pozostaje jednak napięcie między swojskością powszechnie znanej wersji historii a egzotyką wersji promowanej przez autorów.

Sięgając do znanych i wypróbowanych wzorców, Monaldi i Sorti zasadniczą część *Wątpliwości Salaiego* przedstawili we wprowadzeniu jako autentyczny dokument, tekst w narracji pierwszoosobowej ze stylizacją archaizującą opatrzyli przypisami informującymi czytelników o zgodności niektórych elementów opowieści z prawdą historyczną, a całość uzupełnili obszernym esejem, w którym polemizują z oficjalną wersją historii, powołując się na dokumenty archiwalne i prace badawcze, które nie znalazły uznania w szerokich kręgach naukowych. Przedstawioną *explicite* motywacją napisania tej powieści jest walka z czarną legendą papieża Aleksandra VI i podważenie autorstwa *Germanii* Tacyty. „Pro-

blem autentyczności tekstu Tacyta jest prawdziwym tabu, które nie wiadomo, czy należy przypisać wizji filologii walczącej czy też jakiejś innej niewidocznej nadbudowie ideologicznej” – piszą autorzy w *Wyjaśnieniu*<sup>12</sup>. Taka opinia zastanowi może czytelników powieści znajdujących najnowsze polskie wydanie *Germanii*, dwujęzyczne i podparte solidnym opracowaniem naukowym, które w najmniejszym stopniu nie podaje w wątpliwość autorstwa Tacyta<sup>13</sup>. Jest to czwarty polski przekład tego dzieła (pierwszego dokonał w XVIII w. Adam Naruszewicz), które w przywołanej pracy ocenia się jako bardzo ważne źródło także do dziejów ziem polskich.

Tytuł niniejszego artykułu jest do pewnego stopnia przewrotny, bo pojawienie się przekładu implikuje przecież istnienie oryginału. Jeśli jednak podstawa przekładu nie została ogłoszona drukiem, to czasem okazuje się, że proces powstawania pierwowzoru nie został zakończony, a za jego modyfikacjami musi podążać powstający przekład. Pewne zmiany oryginału mogą zresztą wynikać z pytań i uwag tłumacza kierowanych do autorów albo ujawniać się dopiero w odpowiedzi na wątpliwości pojawiające się w pracy nad tłumaczeniem. Nie są to sytuacje wyjątkowe i zdarzyły się również przy tej okazji. W tym wypadku problematyczne kwestie dotyczyły przede wszystkim przywołanych w powieści faktów związanych z Polską, a więc wyseppek swojskości w morzu egzotyki, siłą rzeczy przyciągających uwagę polskiego czytelnika. W tej sytuacji uznałam za swój obowiązek jako tłumacza sprawdzenie, czy efekt zaskoczenia informacją odbiegającą od powszechnie dostępnej (egzotyzacja swojskości) jest przez autorów zamierzony<sup>14</sup>.

Warto zauważyć, że te „książki na wygnaniu”<sup>15</sup> ze względu na utrudniony dostęp i otaczającą je aurę skandalu stają się w pewnym sensie egzotyczne dla czytelników włoskich. Zarazem jednak chodzi o skandal swojski, skoro mówiąc o nim, piętnuje się *caso Italia*, specyfikę włoskiego rynku wydawniczego, jego powiązania ze światem polityki czy

<sup>12</sup> R. Monaldi, F. Sorti, *Wątpliwości...*, s. 449.

<sup>13</sup> P. C. Tacitus, *Germania* – P. K. Tacyt, *Germania*, tłum. T. Płóciennik, wstęp i komentarz J. Kolendo, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.

<sup>14</sup> Więcej na ten temat w części *Realia*.

<sup>15</sup> Por. A. Donati, *Imprimatur, un libro in esilio*, „Ellin Sellae” nr 81, <http://www.at-tomelani.net/> (dostęp 18.12.2009).

ewentualne ingerencje Watykanu. Nas interesują jednak w tym miejscu przede wszystkim problemy przekładowe i w tej perspektywie zajmę się teraz kwestią egzotyki/swojskości warstwy językowej ostatnich powieści autorskiej spółki i obecnych w nich odniesień do realiów.

### Idiolekt głównej postaci

Fikcyjnym autorem zasadniczej części *Wątpliwości Salaiego* jest postać tytułowa. Różne elementy jej idiolektu kierują uwagę czytelnika na pochodzenie, wykształcenie, pozycję społeczną i cechy osobowe postaci oraz epokę, w której żyje. Ze względu na specyfikę tego języka zreagowałam przypis, który znalazł się na jednej z pierwszych stron książki:

\* W oryginale listy Salaiego pisane są językiem pełnym archaizmów, form dialektałnych, wulgaryzmów oraz błędów ortograficzno-gramatycznych i interpunkcyjnych. Przekład częściowo oddaje tę żartobliwą mieszkankę: cechy językowe w polskiej wersji nie mogą wskazywać na toskańskie pochodzenie autora, ale sygnalizują odległą epokę oraz gminne pochodzenie, niedouczenie i wulgarność Salaiego (przyp. tłum.)<sup>16</sup>.

Salai, *porte-parole* autorów (sami tak go prezentują), wypowiada się w 68 listach skierowanych (jak się okazuje w ostatnim z nich) do Machiavellego jako przedstawiciela władz Florencji, któremu donosi o poczynaniach swego mistrza i przybranego ojca Leonarda, traktując go pogardliwie i oskarżając o działanie na niekorzyść Republiki. Zadaniem tłumacza pracującego nad ekwiwalentem takiej narracji pierwszoosobowej jest oddanie jednocześnie autorskiego stylu i indywidualnych cech postaci<sup>17</sup>: w tym wypadku chodzi o bezczelnego i sprytnego nieuka niepozabawionego inteligencji, a zarazem jurnego dwudziestoletniego przystojniaka bez kompleksów i obzartucha pełnego radości życia.

<sup>16</sup> R. Monaldi, F. Sorti, *Wątpliwości...*, s. 13.

<sup>17</sup> Zob. K. Reiss, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites. Catégories et critères pour une évaluation pertinente des traductions*, coll. «Traductologie», Artois Presses Université 2002, s. 107–108.

Idiolekt Salaiego cechują błędy ortograficzne, skreślenia obrazujące słabą znajomość trudniejszych słów, liczne braki w interpunkcji oraz związane z niedostatkim kropek nadmiernie długie zdania. Wszystkie te problemy poprawnościowe sygnalizują brak wykształcenia, do którego bohater chętnie się przyznaje. Ponadto tekst zawiera liczne cechy języka mówionego, jak wykrzykniki (np. *eh* czy *mah* na końcu zdania) i onomatopeje. Współgrają z powyższymi cechami wyrażenia z rejestru potocznego, a najbardziej wyraziście charakteryzują postać bardzo liczne wulgaryzmy. Wreszcie stale obecna stylizacja archaizująca ma za zadanie wiązać postać z jej epoką, a pojawiające się co jakiś czas regionalizmy przypominają o jej tokańskim pochodzeniu.

Podstawową strategią w oddawaniu tego zespołu cech była zasada kompensacji. Obecność regionalizmów uznałam za element nieprzekładalny: trudno zastąpić mazurzeniem czy gwarą góralską toskanizmy, skoro miejsce akcji i charakterystyka bohatera nie ulegają zmianie. Zamiast tego stosuję polszczyznę potoczną<sup>18</sup>, gdzieśkolwiek zwiększając ekspresywność tekstu obrazowym wyrażeniem. Nie usiłuję też oddawać każdego słowa z błędem ortograficznym w oryginale analogicznym odpowiednikiem. Podczas gdy w tekście *I dubbi di Salai* znajdujemy np. *inzomma* zamiast *insomma* czy *subbulio* zamiast *subbuglio*, w polskim tekście rozsiałałam błędy, takie jak *zbudowano nową wierzę* czy *wzioł*. Na pochodzenie gminne i niedouczenie bohatera mają też wskazywać takie niepoprawne formy, jak *doszłem* czy *inteligientny*.

W analogicznym miejscu i słowie udało się natomiast umieścić niektóre skreślenia obrazujące niepewność piszącego bohatera (a jednocześnie przyciągające uwagę na akt pisania):

meno male che io me la cavo co la mia ~~intelligens~~ ~~intelgi~~ ~~intgtz~~ col mio cervelo (*I dubbi di Salai*)

szczęściem mam ci ja trochę ~~intele~~ ~~liten~~ ~~teiling~~ oleju w głowie (*Wątpliwości Salaiego*, s. 23)

<sup>18</sup> Podobnie jak tłumaczki powieści analizowanych w zamieszczonym w niniejszym tomie artykule Pauliny Matusz.



uf świetnie [...] możecie je sobie wstawić w innych listach tam gdzie podług Was najlepiej pasują [...] (*Wątpliwości Salaiego*, s. 380–381)

Jeśli natomiast chodzi o archaizację, to o ile w oryginale pisownia często zbliża się do łaciny, np. *inquisitione facta da Lionardo* (*I dubbi di Salai*, s. 7), w przekładzie wprowadzone zostały słowa, takie jak *ociec*, *pierwej*, *krześcijanie*, *aleć* czy *aliści*. Stylizacja polskiego tekstu jest skromniejsza i bardziej punktowa. Chodziło o „zamarkowanie” archaiczności, a nie napisanie tekstu utrudniającą lekturę staropolszczyzną, skoro w oryginale mieszają się różne stylizacje. Zgodnie z tą optyką, inaczej niż autorka niemieckiej wersji powieści, nie przeniosłam też do przekładu formy *Lionardo*, decydując się na znaną dzisiaj powszechnie formę *Leonardo*. Kompleksowa kompensacja polegała między innymi na wprowadzaniu błędów językowych tam, gdzie oryginał prezentował archaizującą ortografię:

lo ò seguito – poszłem za nim (*Wątpliwości Salaiego*, s. 20)

lub obrazowych wyrażen jako rekompensaty za ograniczenie archaizacji i wyeliminowanie regionalizmów:

pareva tutto difficile – szło jak po grudzie (*L'uovo di Salai*)

à racontato solo bugie – opowiedział stek bzdur (*L'uovo di Salai*)

Największym problemem były wulgaryzmy: do ostatniego etapu pracy nad przekładem trwało „oswajanie” tekstu gęstego od słów, takich jak *culo* (‘dupa’), *cazzo* (tu: *cazo*, ‘chuj’) czy *coglioni* (tu: *colioni* albo *choglioni*, ‘jaja’) i ich pochodnych jak *cazzata* czy *coglionata* oraz „wyważanie” i „doprawianie” przekładu w tym względzie. W stosunku do tej delikatnej sfery szczególną wrażliwość przejawia badacz przekładu, dla którego językiem ojczystym jest język oryginału, a najlepsze wydają się ekwiwalenty o podobnym stopniu wulgarności, również odwołujące się do seksualności, ale będące jednocześnie odpowiednikami funkcjonal-



nymi<sup>19</sup>. Dlatego ten sam wulgaryzm może zostać oddany na różne sposoby w zależności od kontekstu:

un giovine d'aspetto tetro alquanto anzi per melio dire ci haveva la faccia de uno che li ànno pestato li **choglioni**  
młodzieniec czemuś markotny, z facją jak by kto mu nadepnął na jaja  
(*Wątpliwości Salaiego*, s. 32)

a me me sta maximamente su li **colioni**  
mnie on maksymalnie wkurwia (*Wątpliwości Salaiego*, s. 244).

Czasem idealny wydaje się przekład niemal dosłowny:

Lionardo è rimasto zitto con la faccia de pietra perche con el racconto che haveva facto al Grassi credeva de essersela cavata invece proprio al contrario et hora stava **con la merda fino al collo**.

Leonardo milczał z kamienną twarzą bo myślał, że się wykręci tym opowiadaniem jakim uraczył Grassiego, a w istocie dopiero teraz siedział w gównie po uszy. (*Wątpliwości Salaiego*, s. 245),

ale zwykle chodzi o oddanie tonacji i ładunku emocjonalnego nawet całą swojską wiązańką jako kompleksowym ekwiwalentem:

Non appena siamo rimasti soli subito me à detto Salai **sei uno stronso un pezo de merda et un cholione** [...]

Ledwie zostaliśmy sami rzekł mi Salaiu ty cholero, sukinsynu, jebany dra- niu [...] (*Wątpliwości Salaiego*, s. 245).

W wyniku dbałości o subiektywnie rozumianą naturalność tekstu, mimo stopniowego „dopieprzania” przekładu, wulgarnych odniesień do cielesności jest w nim prawdopodobnie mniej niż w tekście wyjścio-

---

<sup>19</sup> Por. M. Mazzini, *Stile colloquiale e turpiloquio fra intraducibilità e problemi di dosaggio sull'empio del „Novecento” di Alessandro Baricco nella traduzione polacca di Halina Kralowa*, [w:] *Traduire le drame*, red. J. Łukaszewicz, Romanica Wratislaviensia LV, Wrocław 2008, s. 117–130.

wym. Na przykład nie zawsze wulgarne odpowiedniki otrzymało słowo-wytrych *cazzo*:

de questa citta de Roma dove non se capiscie mai un **cazo** [...] ten Rzym gdzie niczego nie można kurwa zrozumieć [...] (*Wątpliwości Salaiego*, s. 246)

ma che **cazo** de domande fai?  
co ty mi tu za durne pytania zadajesz? (*Wątpliwości Salaiego*, s. 39)

Mentre el prelatino parlava io penzavo **Cazo** quello che dice deve essere vero

Kiedym słuchał słów księżulka dumałem sobie: Do diaska, to musi być prawda (*Wątpliwości Salaiego*, s. 55)

Czasami jedno mocniejsze słowo zastępowane jest dwoma słabszymi:

Illigi invece come la magior parte de li secretari non ci à mai un **cazo** da fare

Atoli Illigi jak większość tych cholernych sekretarzy nie ma kurna nigdy nic do roboty (*Wątpliwości Salaiego*, s. 78)

albo równoważone kilkoma obrazowymi, potocznymi wyrażeniami:

à facto una gran **cazata** perche à messo l'Angelo et la Madonna tutto storti de modo che la prospectiva è sbagliata

strześlił baka jak cholera bo Anioła i Madonnę przedstawił tak wykręconych że perspektywa jest do bani (*Wątpliwości Salaiego*, s. 51).

Także złagodzona wersja *cacchio* (tu: *cachio*) otrzymała różne ekwiwalenty:

che **cachio** sono li bastoncelli che ce stanno dentro?  
do czego też służą te cholerne patyczki, które się w niej mieszczą?  
(*Wątpliwości Salaiego*, s. 47)

parechia gente à guardato Lionardo penzando ma a quello che **cachio** li è successo

kupa ludzi gapiła się na Leonarda myśląc a temu kurde co się stało (*Wątpliwości Salaiego*, s. 241)

Coppernico à facto una facia come a dire **Cachio** mica ce havevo pensato Kopernik zrobił minę jakby myślał, a niech to diabli, o tym nie pomyślałem (*Wątpliwości Salaiego*, s. 112),

przy czym różnorodność ekwiwalentów także jest częścią ogólnej strategii kompensacji.

Obok tego złożonego z wielu cech idiolektu narratora pojawiają się również inne sposoby mówienia, głównie w funkcji komicznej. W *Wątpliwościach Salaiego* sam Salai udaje akcent niemiecki, odgrywając całą scenę (efekt nieobcy polskiej tradycji literackiej, a zwłaszcza teatralnej):

noi afere krande tradizione de la lingua teteska che è di oricini molto antike anzi dikono che arriva al tempo de li Romani et quindi per noi il latino non essere una kosa kosi importante mica kome foi italiani ke quando parlate o scrifete latino state a guardare anche li errori piu kretini. (*I dubbi di Salai*)

my Niemcy mieć wielka thadycja niemieckiego języka któren jest bahdzo bahdzo stary i nawet mufią sze sienga czasuf szymskich tedy dla nas nie być taka waszna szecz jak dla fas Fłochuf ktuszy mufionc i pisząc po lacinsku sfhacacie ufage nafet na najglupsze błendy. (*Wątpliwości Salaiego*, s. 355).

Jedna z postaci *Luovo di Salai* się jąka, co także nie wprowadza bariery kulturowej:

Per exempio Pla-pla-platone, à interrotto Ferramonti, pa-parlava de una te-terra misteriosa detta A-A-Atlantide, et pure il f-f-filosofo Raimondo Lullo du-ducento anni fa à detto che i-il mare che ba-baaagnia l'Inghilterra non potrebbe so-so-sostenersi se da l'altra p-parte non ci fo-fosse un altra co-co-sta che lo r-regge.

Na przykład Pla-pla-platon, przerwał Ferramonti, mó-mówił o tajemniczej ziemi zwanej A-A-Atlantydą, a f-f-filozof Rajmund Lullus dwie-dwieście lat temu powiedział iż mo-morze u brzegów Anglii nie mogłoby się utrzymać gdyby z drugiej s-s-strony nie było innego brzegu dającego mu oparcie.

Zasadniczą sprawą jest utrzymanie w przekładzie dużego kontrastu między standardowym językiem niefabularnych części powieści a stylizacjami i efektami językowymi fikcyjnych relacji Salaiego.

## Realia

Powieść *I dubbi di Salai* opatrzona została przez autorów 19 przypisami podkreślającymi, iż relacja narratora oparta jest na faktach. Dotyczą one głównie życia i twórczości Leonarda da Vinci, ale dostarczają też wiadomości o innych wspomnianych w tekście głównym postaciach historycznych, a dwa zawierają informacje geograficzno-krajoznawcze (w tym o parku krajobrazowym Ninfa). Wszystkie te parateksty zostały oddane w przekładzie.

Dodatkowo plik z tekstem włoskim opatrzony został „przypisami” na marginesach: chodzi o komentarze w trybie „recenzja”, ewidentnie przeznaczone dla tłumaczy i zawierające między innymi kwalifikatory chronologiczne, geograficzne lub stylistyczne (regionalizm, archaizm, wulgaryzm itp.), które zwracają uwagę na opisane wyżej cechy językowe, w jakie autorzy wyposażyli głównego bohatera. Niektóre z tych „przypisów” miały charakter bibliograficzny i te w trakcie pracy nad przekładem zostały potraktowane jako informacje dla docelowego odbiorcy przekazywane w formie „zwykłych” przypisów autorskich, ale ostatecznie, z jednym wyjątkiem, nie trafiły do wydania. Z komentarza z marginesu do przypisu na dole strony przeszło dodatkowo jedno wyjaśnienie:

[...] ja zasię nie wybrałem się na wschód dalej niż do San Godenzo\*, gdzie mieszka ta cycata dziewczucha co nigdy nie ma dosyć [...] (*Wątpliwości Salaiego*, s. 30)

\* Toskańska pipidówka.

Większość realiów geograficznych, urbanistycznych czy komunikacyjnych nie nastręcza istotnych problemów przekładowych, natomiast składa się na krajobraz dla polskiego czytelnika nieco egzotyczny. Sygnałami obcości są np. nazwy stacji poczty konnej na trasie Florencja–Rzym, ale czytelnik ma okazję się z nimi oswoić, gdyż ich lista stano-

wi rodzaj refrenu. W jednym przypadku uznałam za właściwe podrzucenie nowemu odbiorcy aktualnej nazwy znanego także polskim turystom słynnego florenckiego kościoła:

[...] w Rzymie nie uświadczysz niczego takiego jak nasz kościół Świętej Reparaty\* [...] (*Wątpliwości Salaiego*, s. 18)

\* Obecnie Santa Maria del Fiore (przyp. tłum.).

W powieści *L'uovo di Salai* ciekawym i zabawnym elementem intertekstualnym są imiona nadane niektórym postaciom (między innymi dzieciom głównego bohatera, które spłodził on w trakcie poprzedniego pobytu w Rzymie, opisanego w pierwszej powieści z tego cyklu). W związku z tym zaproponowałam następujący przypis:

Miłośnicy literatury włoskiej na pewno zauważyli, że imiona dzieci aluzyjnie przywołują trójkę autorów z włoskiego panteonu – Dantego Alighieri, Grazię Deledę i Torquata Tassa, natomiast imiona Renzo i Lucia to żartobliwa aluzja do sławnej pary bohaterów powieści *Narzeczeni* (*I promessi sposi*) Alessandra Manzoni, młodych i zakochanych, których ślub się bardzo odwręcił z powodu złych ludzi i przeciwności losu (przyp. tłum.).

Ma on wyrównywać poziom wiedzy odbiorców, pozwalając tym bardziej obeznanym z literaturą włoską mieć satysfakcję z własnego odkrycia, jako że informacja od tłumacza pojawia się dopiero tam, gdzie wymienione jest ostatnie z tych aluzyjnych imion.

Szczególnie delikatną sprawą są realia należące do kultury przekładu. W przypadku *Wątpliwości Salaiego* chodzi o umieszczone w autorskim przypisie dane na temat muzeum posiadającego w zbiorach *Damę z łasiczką* oraz wprowadzone do powieści postacie Mikołaja Kopernika i Erazma Ciołka. Problematyczna, w związku z tym, że niezgodna z powszechnie dostępnymi danymi, pozostała w ostatniej wersji oryginału (mimo modyfikacji wprowadzonej przez autorów) informacja dotycząca różnicy wieku między tymi postaciami, dlatego ten fragment opatrzonej został następującym przypisem:

Szczęśliwie głupie pytania Leonarda przerwało przyjscie dwóch innych osób, które otrzymały zaproszenie od kardynała Grimaniego, a mianowicie polskiego księdza Ciołka i jego przyjaciela, także z Polski, który jest bardzo

młody i nazywa się Kopernik. Pierwszy ma około czterdziestki\* i jest bardzo uczony, wie mnóstwo rzeczy z łaciny, historii, religii i tak dalej, ten drugi natomiast jest pod trzydziestkę i na początku nie mogłem dobrze zrozumieć, co on u licha robi. (*Wątpliwości Salaiego*, s. 83)

\* Erazm Ciołek przebywał w Rzymie wiosną 1501 r. jako poseł wielkiego księcia Litwy do papieża Aleksandra VI. Popularne polskie opracowania podają, że urodził się w 1477 r., natomiast z dokumentów, do których dotarli autorzy powieści, wynika, że mógł to być rok 1460 (przyp. tłum.).

Aparat paratekstowy poszerzył się o kilka innych przypisów tłumacza. Oprócz cytowanego wyżej przypisu dotyczącego języka, jakim pisane są listy Salaiego, jeszcze dwukrotnie polski czytelnik dostaje sygnał dotyczący nieprzekładalności. Raz chodzi o obecną tylko w oryginale grę słów:

[...] rzuciłem okiem na wieżę pałacu Burcharda i na szczycie, pod blankami, zauważyłem napis wielkimi złotymi literami:

ARGENTINA

Mnie się widzi Wielmożny Panie, iż Burchard ma coś wspólnego ze srebrem\* [...]” (*Wątpliwości Salaiego*, s. 75)

\*Włoskie *argento* (przyp. tłum.),

a raz o problem wieloznaczności słowa *nipote*, które w tej powieści pojawia się często i jest bardzo istotne:

Ser Leonardo powiedział mi iż dla przekonania włoskich państw by postępowaly zgodnie z jego ideą Papież posługuje się wojskowymi działaniami Cezara Borgii zwanego Valentino, który jest jego siostrzeńcem\* i prześwietnym generałem. (*Wątpliwości Salaiego*, s. 40)

\* W tym i w innych miejscach tekstu, za dokumentami z epoki, relację Cesare Borgii, a także jego siostry Lucrezii w stosunku do papieża Aleksandra VI określa się wieloznacznym słowem *nipote* (siostrzeniec/siostrzenica, bratanek/bratanica, ale także wnuk/wnuczka). W części niniejszej książki zatytułowanej *Wyjaśnienie* autorzy odsyłają czytelników do pracy De Roo (zob. m.in. s. 413), z której wynika, iż Cesare i Lucrezia byli wnukami siostry papieża Aleksandra VI, Joanny (przyp. tłum.).

Pozostałe przypisy tłumacza podają polskie źródła cytatów, m.in. adresy bibliograficzne przekładu *Germanii* Tacyta i *Dekameronu* Boc-

caccia, skąd pochodzi nowela (opowieść ósma z dnia ósmego) przywołana w listach i zamieszczona w całości w końcówce książki.

Podsumowując, warto zauważyć, że przypisy tłumacza, generalnie nastawione na ograniczenie wyobcowania odbiorcy, czyli usuwanie przeszkód w odbiorze tekstu przez przechodzenie od potencjalnej egzotyki do relatywnej swojskości tak w warstwie językowej, jak i sferze realiów, jednocześnie uzmysławiają egzotykę tekstu oryginalnego. W przypadku ostatnich powieści autorskiej spółki Monaldi & Sorti przypisy te zostały po części sprowokowane konstrukcją powieści składającej się z tekstu głównego i tekstów okalających oraz obecnością informacji podanych na marginesie tekstu z myślą o tłumaczach. W pracy nad przekładami zaznaczył się także wpływ silnego napięcia prawda/fałsz, charakterystycznego dla tych utworów: na różnych etapach pracy przekładowej powstawały przypisy, które ostatecznie w wydaniu książkowym się nie znalazły ze względu na zmiany w samym tekście albo nadmierną polemiczność paratekstu tłumacza. Mimo to wybór i kształt przypisów w dużej mierze zależy od tłumacza, jest zatem sferą jego ograniczonej decyzjami wydawnictwa, ale wyraźnej wolności<sup>20</sup>. Podobnie jak strategia kompensacji dotycząca kwestii stylistycznych powieści, których głównym bohaterem i narratorem jest Salai, także zastosowane w polskich wersjach przypisy tłumacza dobrze wpisują się w kulinarą metaforę przekładu<sup>21</sup>, można je bowiem postrzegać jako doprawianie potrawy, do której ma zasiąść nowy odbiorca.

---

<sup>20</sup> „Przypisy tłumacza są najbardziej widocznym świadectwem i śladem jego swobody, miejscem, gdzie najbardziej ujawnia się jego subiektywizm” (E. Skibińska, *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*, [w:] *Przypisy tłumacza*, red. E. Skibińska, Księgarnia Akademicka, Wrocław–Kraków 2009, s. 19).

<sup>21</sup> Zob. E. Skibińska, *Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych*, Universitas, Kraków 2008.

## Riassunto

Nell'articolo viene presentato il caso eccezionale di opere letterarie pubblicate solo in traduzione. Si tratta dei romanzi *I dubbi di Salai* e *L'uovo di Salai* di Rita Monaldi e Francesco Sorti. Sullo sfondo della fortuna polacca ed internazionale della recente produzione di questi autori italiani viene esposta la tensione tra l'esotico e il familiare tipica di queste opere e sorta nel processo della traduzione. Vengono analizzati i problemi linguistici legati alla complessa stilizzazione del testo, i riferimenti alla realtà e le allusioni intertestuali. Un posto di rilievo tra le strategie e le soluzioni adottate è occupato dalle note del traduttore, spazio della sua relativa libertà.

## Summary

The article presents an exceptional case of literary works published only in translation: *I dubbi di Salai* and *L'uovo di Salai* by Rita Monaldi and Francesco Sorti, a writing Italian couple. A tension between the exotic and the familiar, characteristic of these novels and made clear during the translation, is shown on the background formed by Polish and international reception of the works. The analysis concerns some linguistic problems linked to the complex stylization of the texts, the references to the historic facts and the intertextual allusions, as well as the strategies and solutions adopted by the translator, such as the compensation and the translator's notes.





**O TŁUMACZENIU LITERATURY  
POLSKIEJ NA JĘZYK WŁOSKI**

Olga PŁASZCZEWSKA

Uniwersytet Jagielloński

## O WŁOSKICH PRZEKŁADACH POEZJI

### TADEUSZA MICIŃSKIEGO<sup>1</sup>

W niedawno wydanej we Włoszech historii literatury polskiej<sup>2</sup> nazwisko Tadeusza Micińskiego kilkakrotnie powraca w rozdziale poświęconym literaturze Młodej Polski. Andrea Ceccherelli przedstawia Micińskiego przede wszystkim jako autora tomiku *W mroku gwiazd* i twórcę pre-ekspresjonistycznych dramatów o charakterze psychomachii<sup>3</sup>. Za interpretatorami polskimi<sup>4</sup>, poezję Micińskiego sytuuje Ceccherelli w sferze literackiego ekspresjonizmu i symbolizmu, traktuje ją też jako swoistą zapowiedź surrealizmu. Zbiór *W mroku gwiazd* przedstawiony zostaje odbiorcy włoskiemu jako artystyczna refleksja nad ciemną stroną podświadomości. Za zasadę języka poetyckiego Micińskiego badacz uznaje hiperbolę i oksymoron, antynomię, dzięki której wyeksponowany zostaje dualizm świata i człowieka skazanego na udział w walce dobra i zła. Cechą dystynktywną imaginarium twórczego Polaka stanowi różnorodność inspiracji, płynących zarówno z tradycji Wschodu, jak i kultury starożytnej – greko-łacińskiej i chrześcijań-

---

<sup>1</sup> Artykuł – napisany z inspiracji pani Teresy Wróblewskiej, której serdecznie dziękuję za wskazanie „włoskiego Micińskiego” jako problemu badawczego – stanowi fragment szerszej zakreślonych rozważań zawartych w książce *Przestrzenie komparatystyki – italianizm* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, seria „Komparatystyka polska – tradycja i współczesność”, Kraków 2010).

<sup>2</sup> Zob. *Storia della letteratura polacca*, red. L. Marinelli, Einaudi, Torino 2004.

<sup>3</sup> A. Ceccherelli, *La Giovane Polonia*, [w:] *Storia della...*, s. 356–357.

<sup>4</sup> Wśród których należy wymienić powojennych badaczy twórczości Micińskiego, między innymi Kazimierza Wykę, Jana Józefa Lipskiego, Stanisława Pigionia, Jana Prokopa, Marię Podrazę-Kwiatkowską, Erazma Kuźmę, Teresę Wróblewską, Jerzego Tyneckiego, Wojciecha Gutowskiego.

skiej. Ceccherelli podkreśla także intertekstualność dzieła Micińskiego, szczególnie wyraźnie eksponowaną w cyklu *Strąceni z niebiosów*, gdzie przywołane zostają wielkie postaci literatury europejskiej, jak Orland szalony czy romantyczni buntownicy – Lucyfer, Kain, Korsarz – a także postaci emblematyczne, jak wampir lub templariusz<sup>5</sup>. Zauważalna obecność wątków włoskich w poezji Micińskiego nie przykuwa uwagi badacza, choć odbiorcę w Italii mogłyby zainteresować niekonwencjonalne sposoby ich wykorzystania, jak w *Koloseum*<sup>6</sup> albo w prozopoeicznych *Stygmatach świętego Franciszka*<sup>7</sup>.

Byłoby to jednak zainteresowanie czysto teoretyczne, gdyż szanse czytelnika włoskiego na bezpośredni kontakt z poezją Micińskiego są niewielkie, bowiem jedynie dziewięć jego utworów zostało przetłumaczonych na język włoski. Trudno zatem mówić o sukcesie recepcji Micińskiego w Italii. Należy on także do wielkich nieobecnych w świadomości literackiej innych krajów Europy. Ewentualnemu oddziaływaniu na odbiorców zagranicznych staje na przeszkodzie fakt, że twórczość Micińskiego – zwłaszcza zaś jego poezja – wśród czytelników rodzimych bywa – poniekąd zgodnie z przekonaniem autora<sup>8</sup> – klasyfikowana jako hermetyczna i niejasna. Jak się okazuje, jest ona niełatwa nie tylko dla „przeciętnego czytelnika”<sup>9</sup>, ale i dla tłumacza, którego kompetencjom i strategiom „wymyka się” ze względu na specyficzną metaforykę, sposób obrazowania, szczególnie kształt eufoniczny, metrum. Jak zauważa Teresa Wróblewska, nie radzą sobie z dziełem Micińskiego ani tłumacze rosyjscy, ani angielscy (z nielicznymi wyjątkami), ani Niemieccy (między innymi ceniący jego poezję Karl Dedecius)<sup>10</sup>, toteż nie dziwi niewielkie zainteresowanie polskim autorem poza granicami naszego kraju.

<sup>5</sup> A. Ceccherelli, *op. cit.*

<sup>6</sup> Zob. T. Miciński, *Koloseum*, [w:] *idem*, *Wybór poezji*, oprac. W. Gutowski, Universitas, Kraków 1999 (dalej jako WP), s. 82–84.

<sup>7</sup> Zob. T. Miciński, *Stygmata świętego Franciszka*, [w:] WP, s. 207–208.

<sup>8</sup> Por. T. Linker, *Zanim skończyło się maskaradę. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003, s. 8.

<sup>9</sup> Por. *ibidem*, s. 8.

<sup>10</sup> Por. T. Wróblewska, [Prywatny list do Olgi Płaszczewskiej, 12/02/2007].

Celowe zatem wydaje się postawienie pytania o kształt, literacką wartość i „bliskość” włoskich przekładów poezji Micińskiego wobec oryginału. Odpowiedź na nie może bowiem przyczynić się do rozwoju refleksji nad fenomenem przekładu literackiego, ograniczeniami podatności na czynności translacyjne oraz możliwościami transferu językowego poezji. Przypadek Micińskiego i jego miejsca w świadomości czytelników w Italii jest tym ciekawszy, że bezpośrednia znajomość jego twórczości (*de facto* ograniczona do wąskiego grona specjalistów) opiera się na przekładach przedwojennych. Te zaś nawiązują do odczytań dzieła Micińskiego z czasów Młodej Polski i okresu międzywojennego, które, jak dowodzi Teresa Wróblewska, nie są ani jednoznaczne, ani szczególnie obiektywne i trafne<sup>11</sup>. Ponadto istniejące tłumaczenia utworów Micińskiego na język włoski pomijają spuściznę powieściową i dramaturgiczną polskiego twórcy. Ograniczają się bowiem do wierszy [*Jest serca kraj na modrej morza fali*], *Ananke*, [*Tak jestem smętny, jak kurhan na stepie*], [*Nade mną leci w szafir morza*], [*W mym sercu baśni o jutrzence*], *Msza żałobna*, [*Zahuczał wicher*], [*Kiedy odejdę w dal*] z tomiku *W mroku gwiazd* (1902) oraz do poematu prozą *Młodzian, dobierający oręża* ze zbioru *Dęby czarnobyłskie* (1911). Niektóre z nich były wznawiane także po 1945 roku, natomiast do chwili obecnej nie podejmowano innych prób tłumaczenia ani utworów już przełożonych, ani tekstów nieznanymi włoskiemu czytelnikowi.

Większość omawianych przekładów dzieł Micińskiego wyszła spod pióra polskiego, jednak na użytek Italii odkrył jego twórczość rodowity Włoch, Paolo Emilio Pavolini (1864–1942). Można postawić tezę, że do zainteresowania Micińskim doprowadziły Pavoliniego albo fascynacje Wschodem (intrygująca dla sanskrytologa mogła być twórczość współczesnego autora wyraźnie nawiązującego do dziedzictwa kulturowego starożytnych Indii), albo – również z orientalnych pasji wyrastający – zachwyty nad pismami Słowackiego. Możliwe, że Pavolini, jeden z cenionych (nie bez racji) włoskich tłumaczy Słowackiego<sup>12</sup>, odkrył Mi-

<sup>11</sup> Por. T. Wróblewska, *Recepcja, czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 5–34.

<sup>12</sup> Na ten temat szerzej zob.: O. Płaszczewska, *Włoskie przekłady dzieł Słowackiego*, Universitas, Kraków 2004.

cińskiego jako naśladowcę lub „ponowne wcielenie”<sup>13</sup> romantyka. Obie hipotezy wydają się interesujące, zwłaszcza że w obydwu przypadkach płaszczyzną, na jakiej dochodzi do zetknięcia się późniejszego tłumacza z dziełem, jest pozaeuropejski krąg cywilizacyjny. „Orient” daje impuls do zainteresowania się nieco mniej egzotycznym, lecz równie ezoterycznym pisarstwem polskim.

Z tomu *W mroku gwiazd* Pavolini wybiera cztery wiersze, każdy z innego cyklu poetyckiego, tak, że odczytać je można jako przegląd przybieranych przez nadawcę lirycznego masek – wizjonera ewokującego wewnętrzny krajobraz szczęścia (*[Jest serca kraj...]*), poety cierpieniem okupującego zawarte w pieśni prorocstwo (*[W mem sercu...]*), wędrowca, którego przeznaczeniem jest bezpowrotne odejście (*[Kiedy odejdę w dal]*), i człowieka do głębi dotkniętego melancholią (*[Zahuczał wicher]*). Pavolini nie komentuje jednak ich przynależności do poszczególnych cykli, prezentując je po prostu jako fragmenty zbioru *Nel crepuscolo delle stelle*<sup>14</sup>. Każde z tłumaczeń opatrzone jest polskim *incipitem*, zgodnie z obowiązującą w tym numerze „I Nostri Quaderni” zasadą wydawniczą.

Wszystkie cztery przekłady są metryczne, jednak żaden z nich nie powiela wzorca oryginału – ze względu na specyfikę języka włoskiego, w którym częstotliwość występowania samogłosek jest wyższa niż w polszczyźnie, poszczególne wersy ulegają wydłużeniu. Mimo że w procesie tłumaczenia jest to zjawisko naturalne<sup>15</sup>, w pewien sposób zakłóca charakterystyczną dla liryki Micińskiego zwartość wiersza. Co prawda metrum nie stanowi dominanty semantycznej przekładanych utworów, niemniej jednak jest ono cechą dystynktywną poetyckiego idiolektu Polaka. Biorąc pod uwagę zabieg zastosowany w przekładzie *[Jest serca kraj...]* (*C'è un paese del cuore...*)<sup>16</sup>, który polega na graficznym rozbięciu

<sup>13</sup> Por. S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, [w:] *Eseje i studia o literaturze*, oprac. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Gdańsk–Kraków–Łódź 1990, t. 2, s. 961.

<sup>14</sup> Ten zaproponowany przez Pavoliniego tytuł na stałe przyjmie się we włoskim piśmiennictwie krytycznoliterackim.

<sup>15</sup> Por. G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, Universitas, Kraków 2000, s. 380.

<sup>16</sup> Jest serca kraj na modrej morza fali,  
gdzie Centaur dzikiej poucza mądrości,  
gdzie bór indyjskie rozwiesza wonności

każdego z wersów (w oryginale są to jedenastozgłoskowce, w tłumaczeniu wiersze mają od 15 do 18 sylab) na pół, można dojść do wniosku, że tłumacz w pełni sobie z tego zdaje sprawę. Co więcej, stara się dochować wierności stosowanym przez Micińskiego technikom ekspresji, dążąc do uzyskania przynajmniej optycznego podobieństwa transponowanego tekstu do oryginału. Nie zawsze jest to działanie konsekwentne: wyrafinowany pod względem metrycznym liryk [*W mym sercu baśni o jutrzence*] (*W mem sercu baśni o jutrzence*)<sup>17</sup> zostaje skrócony o jeden

---

i w wodospadach rzeka się kryształa.  
 Tam żyjesz Ty – i Bóg mi Cię zazdrości –  
 i weźmie Cię – gdy serce moje spali.

T. Miciński, [*Jest serca kraj na modrej morza fali*], [w:] WP, s. 103.

<i>C'è un paese del cuore</i>	<i>sull'onda azzurra del mare,</i>
<i>dove il Centauro insegna</i>	<i>la sapienza selvaggia:</i>
<i>dove la foresta appende</i>	<i>aenti profumi indiani</i>
<i>e nelle cascate il fiume</i>	<i>riluce come cristallo.</i>
<i>Laggiù Tu vivi: Iddio</i>	<i>a me Ti invidia: e solo</i>
<i>Ti prenderà, allor quando</i>	<i>mi avrà bruciato il cuore.</i>

T. Miciński, (*Jest serca kraj na modrej morza fali*), przeł. P. E. Pavolini, „I Nostri Quaderni” 1925, a. II vol. II, s. 376, [tu i w dalszych cytatach ortografia oryginalna, przyp. OP], dalej jako NQ 1925.

<sup>17</sup> W mym sercu baśni o jutrzence  
 i fantastyczne kwiaty szronu;  
 w mym sercu jakby echo dzwonu;  
 w mym sercu zakrwawione ręce  
 grają na strunach miesiąca  
 odwieczny ciemny  
 hymn.  
 Schodzę w labirynt podziemny –  
 u stóp mych morze się roztrąca.

T. Miciński, [*W mym sercu baśni o jutrzence*], [w:] WP, s. 120–121.

Nel mio cuore le fiabe dell'alba  
 e i fantastici fior della brina:  
 nel mio cuor come un'eco di campana  
 e mani insanguinate sulle corde

wers. Jednosylabowy „hymn”, który należy interpretować w kategoriach ideowego centrum tekstu wyjściowego (jest bowiem wersyfikacyjnym i melodycznym odpowiednikiem etapu w procesie stopniowego zstępowania „ja” lirycznego w głąb podziemia, czyli zbliżania się ku śmierci), zostaje włączony do poprzedniego wersu, u Micińskiego złożonego wyłącznie z dwóch epitetów („odwieczny ciemny”<sup>18</sup>). W tłumaczeniu tracą się zatem efekt rytmicznego zgrzytu, spowodowanego gwałtowną zmianą metrum. Zamiast sekwencji czterech wersów dziewięciozłotkowych, ośmio- i pięcioletkowca oraz wersu jednosylabowego, po których następują ponownie wersy ośmio- i dziewięciosylabowe, w tekście włoskim dominować będą wersy jedenasto- i dwunastozłotkowe (jako ekwiwalenty dłuższych optycznie wierszy polskich), których symetrię złamie wprowadzenie siedmio- i ośmiozłotkowca w szóstym i siódmym wersie. Zaowocuje to zmniejszeniem dramatycznego napięcia, którego kulminację stanowi maksymalnie lakoniczny wiersz siódmy oryginału. Na skutek takiego działania wzmocnieniu ulega natomiast atmosfera konsekwentnego dążenia w stronę ciemności i tajemnicy.

Warstwę rymową tekstów oryginalnych Pavolini traktuje ze swobodą. Dwa wspomniane wyżej utwory przekłada wierszem bezrymowym, natomiast w pozostałych tłumaczeniach podejmuje próbę dochowania wierności formalnej wersjom wyjściowym. W czterowersie [*Zahuczał wicher...*] skutecznie odtwarza oryginalny układ rymów (abab), natomiast uwzględniając specyfikę języka włoskiego, rezygnuje w przekładzie z użycia rymów męskich stylizowanych na dziecięcą rymowanek lub ludową piosenkę strof [*Kiedy odejdę w dal*]. Pomysłowo jednak rozwiązuje zasadę konstrukcyjną wiersza, opartą w tekście wyjściowym na kombinacji wersów zamykanych słowami „dal” lub „żał”, zastępując je łańcuchem wykorzystującym trzy kluczowe ogniwa, czyli wyrazy *lonta-*

---

suonano della luna  
 un eterno inno oscuro.  
 Scendo nel sotterraneo labirinto -  
 il mar si frange sotto le mie piante.

T. Miciński, (*Jest serca kraj na modrej morza fali*), przeł. P. E. Pavolini, NQ 1925, s. 376.

<sup>18</sup> T. Miciński, *W mym sercu...*



*no* ('daleko'), *rimpianto* ('żał') i *pianto* ('płacz')<sup>19</sup>. Dwa ostatnie to, rzecz jasna, terminy pokrewne, o wspólnym rdzeniu słowotwórczym.

Jednak do trudniejszych z perspektywy interpretacji i przekładu aspektów liryki Micińskiego należy jego sposób obrazowania i wyrafinowana metaforyka<sup>20</sup>. Dokonywane przez tłumacza wybory stylistyczne wpływają na kształt przenośni i, co za tym idzie, modyfikują możliwości odczytań tekstu. Z metaforyką Micińskiego dobrze sobie radzi Pavolini, co widać wyraźnie na przykładzie cytowanego już wiersza [*W mym sercu baśni o jutrzence*], gdzie dodatkową wieloznaczność zyskuje obraz „zakrwawionych rąk”, grających „na strunach miesiąca / odwieczne hymny”<sup>21</sup>. Zastosowane przez Pavoliniego w piątym wersie dopełnienie „della luna” ('księżycyca') może odnosić się zarówno do *corde* ('strun'), a więc odtwarzać obraz oryginalny, jak i do *inno* ('hymnu'), czyli funkcjonować jako nowy konstrukt – trzeci epitet określający formę ekspresji muzyczno-poetyckiej podmiotu lirycznego. Innym ciekawym rozwiązaniem Pavoliniego jest oddanie określenia „Anioł senny”<sup>22</sup> nie za pomocą epitetu przymiotnikowego, ale przy użyciu konstrukcji dopełnieniowej („l'angel del sonno”), co sytuuje tekst docelowy w kontekście tradycji romantycznej (podobnymi konstrukcjami posługuje się Pavolini tłumacząc Słowackiego). Bliskie stylistyce i obrazowaniu Micińskiego jest także wprowadzenie w przekładzie tego utworu imiesłowu „piantostillante” na określenie anielskiego pozdrowienia. Rozszerza ono sens znaczeniowy oryginału (gdzie mówi się jedynie o *płacz*), lecz go nie zafałszowuje. Użyty w wersji Pavoliniego wyraz, z lekka archaizujący, gdyż zbudowany z połączenia słów *pianto* ('płacz') i *stillante* ('powoli spływający kroplami, sączący się jak łyż') i funkcjonujący w poezji Ugo Foscolego, wskazuje, że jest to płacz spokojny, wyciszony, nie zaś gwałtowny lament. Cenne jest zwłaszcza posłużenie się w tym miejscu przez Pavoliniego leksyką z wysokiego rejestru stylistycznego – taki za-

<sup>19</sup> Por. T. Micinski, (*Kiedy odejde w dal*) [ortografia oryginalna, przyp. O.P.], przeł. P. E. Pavolini, NQ 1925, s. 377 i T. Miciński, [*Kiedy odejdę w dal*], [w:] WP, s. 145

<sup>20</sup> Szerzej na ten temat zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków 1994 (wyd. 2).

<sup>21</sup> Por. T. Miciński, [*W mym sercu baśni o jutrzence*], [w:] WP, s. 121.

<sup>22</sup> Por. T. Miciński, (*Zahuczał wicher...*) [ortografia oryginalna, przyp. O.P.], przeł. P. E. Pavolini, NQ 1925, s. 377 i T. Miciński, [*Zahuczał wicher...*], [w:] WP, s. 154.

bieg stosuje w wielu wierszach sam Miciński. W przekładzie zachowany zostaje nie tylko przekaz myślowy utworu, ale również maniera pisarska twórcy oryginalnego. Jak się wydaje, [*Zahuczał wicher...*]<sup>23</sup> to szczególnie udany przekład wiersza Micińskiego – wierny oryginałowi zarówno pod względem wersyfikacji, jak i rymów, rytmu i obrazowania. Nawet niekonwencjonalne (lecz zwyczajowo dopuszczalne) wprowadzenie pozdrowienia *Vale* (wymuszone potrzebą rymu) jako formuły powitania może być w tym miejscu interpretowane jako jeden z paradoksów piekła, gdzie dochodzi do zakłócenia naturalnego porządku rzeczy, w tym ceremoniału rozstań i powitań. Nie bez powodu omawiany przekład umieszczono w antologii poezji światowej *Orfeo*<sup>24</sup>: nie ogranicza się on do mechanicznego – z perspektywy filologicznej – przeformułowania oryginału w celu eksplikacji jego treści semantycznej<sup>25</sup>, ale stanowi artystycznie udane przedsięwzięcie translatorskie, które w literaturze docelowej może funkcjonować na prawach tekstu oryginalnego.

Podejmowane po roku 1925 (a więc po ukazaniu się na łamach „I Nostri Quaderni” czterech omawianych przekładów) próby tłumaczeń utworów Micińskiego należy uznać za odpowiedź odbiorców polskich na oczekiwania Pavoliniego. Jako pierwsza podjęła wyzwanie włoskiego uczonego Julia Dickstein-Wieleżyńska (ok. 1881–1943), poetka i filozof (doktorat uzyskała w Rzymie), popularyzatorka literatury wło-

<sup>23</sup> Zahuczał wicher – wicher jesienny  
nad moim sercem – sercem tułaczem –  
i Anioł senny – Anioł Gehenny  
już mnie powitał – powitał płaczem.

T. Miciński, [*Zahuczał wicher...*], [w:] WP, s. 154.

Brontola il vento – vento autunnale  
sopra il mio cuore – cuore vagante:  
l'angel del sonno – mi disse „Vale”,  
dalla Gehenna, – piantostillante.

T. Miciński, (*Zahuczał wicher...*), przeł. P. E. Pavolini, NQ 1925, s. 377.

<sup>24</sup> Zob. T. Micinski, *Nel crepuscolo delle stelle*, przeł. P. E. Pavolini, [w:] *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, a c. di V. Errante, E. M. Sansoni, Firenze 1974, s. 1239, dalej jako *Orfeo*.

<sup>25</sup> Por. G. Steiner, *op. cit.*, s. 380.

skiej w Polsce i zdolna tłumaczka Leopardiego, Carducciego, Michała Anioła i Tommasa Campanelli, przekładając w 1927 roku jeden z poematów prozą z tomu *Dęby czarnobylskie*.

Dicksteinówna-Wieleżyńska dokonuje pełnego tłumaczenia poematu *Młodzian, dobierający oręża*, czyli utworu, który w pierwotnej (bez pierwszego i ostatniego fragmentu) wersji ukazał się na łamach krakowskiego „Życia” (nr 38–39) w 1898 roku (powstał zaś kilka lat wcześniej) jako *Panteista*<sup>26</sup>. W wersji włączonej do zbioru *Dęby czarnobylskie* utwór Micińskiego nie jest już apologią samobójstwa i oskarżeniem przeciwko prawom szatańskiej natury, utożsamianym z wzajemnym „pognębieniem” i „pożeraniem”<sup>27</sup>, lecz stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, jak pokonać panteistyczne skłonności i „stać się walczącym Prometeistą”<sup>28</sup>. W poemacie dochodzi do połączenia inspiracji Nietzscheańskich (wyraźną aluzją do biografii filozofa jest epizod z uwolnieniem katowanego konia pociągowego<sup>29</sup>), tradycji romantycznej, myśli naturalistycznej i postawy dekadenckiej<sup>30</sup>, co sprawia, że tekst należy odczytywać jako sumę wielu znaczeń i wzajemnie przenikających się idei.

Wydawać by się mogło, że ze względu na ścisły związek z polską historią i tradycją jest to tekst nieprzetłumaczalny, czego dowodem jest choćby redukcja znaczeń implikowanych przez zdrobnienie imienia Mirosław w zdaniu „Mir wróci...”<sup>31</sup>. W przekładzie włoskim („Mir tornerà...”) niemożliwa jest bowiem interpretacja tego zdania jako zapowiedzi powrotu pokoju<sup>32</sup>. W dodatku posłużenie się zdrobnieniem powoduje trudności w zrozumieniu tekstu – odbiorca włoski może nie domyśleć się, że „Mir” to wariant wcześniejszego „Mirosłao”, a więc założyć, że w tekście pojawia się kolejna – poza narratorem i jego bratem –

<sup>26</sup> Por. E. Flis-Czerniak, *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości religijnej i narodowej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin 2008, s. 31.

<sup>27</sup> Por. T. Miciński, *Młodzian, dobywający oręża*, [w:] *idem, Dęby czarnobylskie*, Nakładem Księgarni St. Sadowskiego, Warszawa–Lwów 1911, s. 111–113.

<sup>28</sup> Por. *ibidem*, s. 107.

<sup>29</sup> Por. *ibidem*, s. 110–111.

<sup>30</sup> Por. E. Flis-Czerniak, *op. cit.*, s. 39.

<sup>31</sup> T. Miciński, *Młodzian...*, s. 107.

<sup>32</sup> Por. T. Miciński, *Il giovane che sceglie le armi*, przeł. G. Wieleżyńska-Dicksteinówna, „I Nostri Quaderni” 1927, a. IV vol. IV (dalej jako NQ 1927), s. 152.

postać. Mimo to okazuje się, że utwór Micińskiego można na język włoski przełożyć poprawnie. Nawarstwienie odwołań do różnych tradycji religijnych i filozoficznych sytuuje ten utwór w kontekście paneuropejskim; obrazy, jakie stanowią jego materię, są dla czytelnika zrozumiałe właśnie dzięki ich ideowemu eklektyzmowi. Odbiorca rozpoznaje poszczególne elementy budowanej przez Micińskiego mozaiki: aluzje do wierzeń hinduskich, filozofii Nietzschego, koncepcji mesjanistycznych. Interwencji komentatora wymaga jedynie nawiązanie do *Lilli Wenedy* Słowackiego<sup>33</sup> jako tekstu nieznanego w tradycji włoskiej.

Przekład Wieleżyńskiej jest wierny wobec oryginału, nie ma w nim opuszczeń ani nieuzasadnionych amplifikacji. Charakteryzuje się z lekka archaizującą, bogatą leksyką (na przykład wykorzystanie czasownika *battere*<sup>34</sup> jako 'picchiare', 'bastonare' wskazuje na sięgnięcie do języka Dantego), dużą precyzją w posługiwaniu się słownictwem specjalistycznym (w opisach natury tłumaczka wprowadza często terminologię botaniczną). Zaskakuje też sprawnością operowania konstrukcjami czasownikowymi, jednak jest to tekst, który odczytuje się jako wypowiedź cudzoziemca. Być może powoduje to nieco zbyt bliska składni polskiej budowa zdań (tok wypowiedzi miejscami kopiuje porządek fraz oryginału) albo tchnąca pewną sztucznością (co z kolei odzwierciedla manierę pisarską Micińskiego) stylistyka tekstu, sprawiająca, że nawet tam, gdzie w oryginale występuje imitacja mowy potocznej, w tłumaczeniu pobrzmiwa zbyt perfekcyjny język literacki. Przekład Wieleżyńskiej to lektura dla przygotowanych odbiorców, chcących poznać twórczość Micińskiego, nie nadaje się jednak raczej jako tekst popularyzujący jego pisarstwo.

Drugim polskim tłumaczem Micińskiego został – pracujący w tandemie translatorskim z Giovannim Cau – Oskar Skarbek-Tłuchowski (1893–1976), absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego, w okresie międzywojennym wykładowca literatury polskiej na uniwersytecie we Florencji, korespondent warszawskich „Wiadomości Literackich”, przede wszystkim zaś popularyzator literatury polskiej we Włoszech, znany głównie jako tłumacz poezji Mickiewicza oraz wydawca zawierającej 60 utworów *Antologia della poesia polacca contemporanea. Versioni metri-*

<sup>33</sup> Por. G. Wieleżyńska-Dicksteinówna, *Nota della traduttrice*, [w:] T. Micinski, *Il giovane...*, s. 156.

<sup>34</sup> Por. T. Micinski, *Il giovane...*, s. 153.

*che dall'originale polacco* (Carabba, Lanciano 1931)<sup>35</sup>. Wraz z zaprzyjaźnionym Giovannim Cau Tłuchowski przełożył cztery wiersze Micińskiego, któremu poświęcił także dwa wspomnienia na łamach londyńskich „Wiadomości” w 1974 i 1975 roku<sup>36</sup>.

Tłuchowski, opracowując dla potrzeb odbiorcy włoskiego wybór poezji współczesnej, wybiera teksty zgodnie z kryterium ich rozpoznawalności i popularności w Polsce. Twórczość Micińskiego ilustrują w omawianym zbiorze przekłady *Mszy żałobnej* (*La messa funebre*), *Ananke*, [*Tak jestem smętny, jak kurhan na stepie*] (*[Son triste come un tumulo nella steppa]*) oraz [*Nade mną leci w szafir morza*] (*[Vola sopra di me verso l'azzurro mare]*)<sup>37</sup>. Trzy pierwsze zostaną później przedrukowane w antologii *Orfeo*, której edytorzy dodadzą ostatniemu z nich tytuł *Solitudine* (‘Samotność’)<sup>38</sup>. Skarbek-Tłuchowski jest zadeklarowanym przeciwnikiem przekładania poezji prozą<sup>39</sup>, toteż stara się za wszelką cenę tłumaczyć utwory Micińskiego wierszem, co nie zawsze przynosi oczekiwane owoce. W metrycznych wersjach Cau i Skarbka-Tłuchowskiego pojawiają się często rymy gramatyczne (jak „sdruciolanti – ululanti”, „spezzate – dorate” w *La messa funebre*<sup>40</sup>), co zdecydowanie obniża literacką wartość transponowanych na włoski tekstów i nie daje odbiorcy wyobrażenia o kunszcie artystycznym Micińskiego. Rozważając wartość przekładów Cau i Skarbka-Tłuchowskiego można by pominąć kwestię rymów i wersyfikacji (faktycznie trudnych do emulacji), gdyby znalazły się w nich adekwatne wobec oryginału odpowiedniki systemu obrazów i symboli, jakimi w wymienionych utworach posługuje się Miciński. Tymczasem dbałość o zachowanie metrum skutkuje zubożeniem

<sup>35</sup> Por. R. C. Lewanski, *Oskar Skarbek-Tłuchowski. Cenni biografici*, „Est Europa”, vol. 4, Udine 1986, s. I–II.

<sup>36</sup> Por. *ibidem*, s. IV.

<sup>37</sup> Zob. T. Micinski, *La messa funebre, Ananke, [Son triste come un tumulo nella steppa], [Vola sopra di me verso l'azzurro mare]*, [w:] *Antologia della poesia polacca contemporanea. Versioni metriche dall'originale polacco*, a c. di G. Cau, O. Skarbek-Tłuchowski, con una prefazione di P. E. Pavolini; introduzione e note esplicative di O. Skarbek-Tłuchowski, Università degli Studi di Bologna, Bologna 1979 (dalej jako OST *Antologia*), s. 89–93.

<sup>38</sup> Zob. T. Micinski, *La messa funebre, Ananke, Solitudine*, przeł. G. Cau, O. Skarbek-Tłuchowski, [w:] *Orfeo*, s. 1237–1239.

<sup>39</sup> Por. R. C. Lewanski, *op. cit.*, s. IV.

<sup>40</sup> Por. T. Micinski, *La messa funebre*, [w:] OST *Antologia*, s. 89–90.

symboliki istniejącej w oryginale, licznymi redukcjami i uproszczeniami (znacznie silniej nacechowana metaforycznie niż oksymoroniczne „zamarzanie w ogniu” fraza „stlisz się jako lont” zamykająca pierwszą strofę *Ananke* nie istnieje w tłumaczeniu<sup>41</sup>), amplifikacjami (jak opatrzenie „grzechu” epitetem „fiero” (‘dumny’) w trzydziestym wersie *La*

- 
- <sup>41</sup> Gwiazdy wydały nade mną sąd:  
 – wieczną jest ciemność, wiecznym jest błąd.  
 – Ty budowniku nadgwiezdnych wież  
 – będziesz się tułał, jak dziki zwierz,  
 – zapadnie każdy pod tobą ład –  
 – wśród ognia zmarzniesz – stlisz się jak lont.

A gwiazdom odparł królewski duch:  
 wam przeznaczono okrężny ruch,  
 mojej wolności dowodem błąd,  
 serce me dźwiga w głębinach ład.  
 Poszumy płaczą mogiłnych drzew,  
 lecz w barce życia płynie mój śpiew.  
 Ja budowniczy nadgwiezdnych miast  
 szydę z rozpaczy gasnących gwiazd.

T. Miciński, *Ananke*, [w:] WP, s. 105.

Le stelle han su di me sentenziato:  
 „l'errore e il buio eterni son nel mondo;  
 torri soprastellari tu hai creato,  
 ma vivrai come belva vagabondo;  
 nel suolo aperto ti sprofonderai  
 e al fuoco ardente ti congelerai”.

Ma alle stelle il regal spirito disse:  
 „della mia liberta prova è l'errore,  
 mentre a voi furon date leggi fisse;  
 un mondo intero sta dentro il mio cuore.  
 Piangon i cipressi mortuari,  
 sulla mia barca vogano i miei canti;  
 io, che inalzai città soprastellari,  
 rido al cruccio degli astri agonizzanti”.

T. Micinski, *Ananke*, [w:] OST Antologia, s. 91.

*messa funebre*<sup>42</sup>), wreszcie nieuzasadnionymi modyfikacjami sensu. Na przykład „barka życia” z *Ananke* staje się po prostu „la mia barca” (‘moją barką’), której – zgodnie z podstawową wymową czasownika *vogare* (‘wiosłować’) – siłą napędową jest pieśń podmiotu. Udanym zabiegiem translatorskim wydaje się natomiast zastąpienie obrazu księżycy jako „czerwonego kielicha” jego wizją jako „czerwonej hostii” we *Mszy żałobnej*<sup>43</sup>. Mimo ogólnej poprawności przekładów i ich językowej czystości, potwierdzonej autorytetem Paola Emilia Pavoliniego w przedmowie do antologii, niedopuszczalnym nadużyciem interpretacyjnym są modyfikacje wprowadzone w ostatnich wersach [*Tak jestem smętny, jak kurhan na stepie*] ([*Son triste come un tumulo nella steppa*]), czyli uzupełnienie niedopowiedzenia w zwrocie „Powiódłbym” wyrażeniem „tutto il popolo mio”, nie mającym żadnej podstawy w oryginale, a przede wszystkim wskazanie całkowicie sprzecznego z wymową tekstu wyjściowego kierunku prowadzenia: Tłuchowski zastępuje oryginalne „Termopile” triumfem („al trionfo”)<sup>44</sup>. Zmienia to dramatycznie pesymistyczny sens tekstu Micińskiego, w którym zwycięstwo jest nie tylko potencjalne (co sugeruje tryb przypuszczający) i nie wiadomo, czym ma się stać udziałem, ale nosi wszelkie znamiona klęski. Termopile można bowiem uznać za symbol triumfu moralnego okupionego fizyczną klęską, jednak niesłuszne wydaje się interpretowanie tego odniesienia kulturowego w kategoriach jednoznacznego sukcesu. Tłuchowski dopasowuje wiersz Micińskiego do modelu poezji tyrtejskiej, jaką stanowi liryka polska w opinii odbiorców postrzegających ją przez pryzmat mesjanizmu Mickiewiczowskiego, tymczasem przekładany utwór wyraża modernistyczną niewiarę w możliwość spełnienia.

Niezależnie od jakości i wiarygodności dostępnych przekładów, Miciński jest dla odbiorcy włoskiego przede wszystkim poetą. Jego dramaty i powieści są wzmiankowane tylko w jednej z pierwszych o nim

---

<sup>42</sup> Por. T. Micinski, *La messa funebre*, [w:] OST Antologia, s. 90; T. Miciński, *Msza żałobna*, [w:] WP, s. 136.

<sup>43</sup> Por. *ibidem*.

<sup>44</sup> Por. T. Micinski, [*Son triste come il tumulo nella steppa*], [w:] OST Antologia, s. 92; T. Miciński, [*Tak jestem smętny, jak kurhan żałobny*], [w:] WP, s. 109.

not, jakie pojawiły się we Włoszech<sup>45</sup>. To w 1927 roku tłumaczka Julia Dickstein-Wieleżyńska, w typowym dla siebie pretensjonalnym stylu wypowiedzi krytycznoliterackiej, nazywa Micińskiego „druidem”, a jego utwory określa mianem tchnących „górkim powietrzem”, choć często niezrozumiałych i z tego powodu niezbyt popularnych<sup>46</sup>. Niezwykłości nakreślonej przez Dickstein-Wieleżyńską sylwetce Micińskiego – dziwaka i fantasty – dodaje śmierć z ręki bolszewików<sup>47</sup>. Charakterystyczny jest także fakt, że w opublikowanej w 1979 roku reedycji antologii „współczesnej poezji polskiej” z 1931 roku<sup>48</sup> informacje na temat Micińskiego zawarte w nocie biograficzno-krytycznej pióra Skarbka-Tłuchowskiego nie zostają opatrzone żadnym dodatkowym komentarzem, mimo że odzwierciedlają stan świadomości badawczej sprzed wielu dziesięcioleci. Podobnie jak Dickstein-Wieleżyńska, Skarbek-Tłuchowski nie należy z pewnością do kręgu apologetów Micińskiego<sup>49</sup>, którego wiersze umieszcza w antologii, jak można przypuszczać, ze względu na wzrastające po śmierci poety zainteresowanie jego twórczością wśród badaczy polskich, nie zaś z racji własnych upodobań literackich. Opinia Skarbka-Tłuchowskiego bliska jest natomiast poglądom Stanisława Brzozowskiego. W *Legendzie Młodej Polski* krytyk przedstawia autora *W mroku gwiazd* jako „mistyka nieokreśloności”, w którego twórczości lirycznej istnieją „pierwiastki, dążące w kierunku woli,

<sup>45</sup> Por. G. D. W. [Julia Wieleżyńska-Dicksteinówna], *Taddeo Miciński*, NQ 1927, s. 152.

<sup>46</sup> Por. *ibidem*, s. 152.

<sup>47</sup> Okoliczności śmierci Micińskiego długo stanowiły zagadkę dla odbiorców włoskich. W pierwszym wydaniu wyboru liryki powszechnej pt. *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani* (1949) pod redakcją Vincenza Errantego i Emilia Mariana w biogramie poety brakuje daty śmierci, a życiorys zamyka zdanie: „Nie powrócił z wyprawy na front rosyjski (podczas pierwszej wojny światowej), zaginął bez wieści” („Partito per il fronte russo (durante la prima guerra mondiale), non fece più ritorno e non si seppe più nulla di lui”), natomiast w edycji z 1979 roku data zostaje uzupełniona, por. *Orfeo*, s. 1920.

<sup>48</sup> Zob. OST Antologia. Edycję wznowiono, aby uczcić stulecie Akademii Adama Mickiewicza w Bolonii.

<sup>49</sup> Takich, jak Tadeusz Nalepiński, recenzent *Bazyliissy Teofanu*, Adolf Nowaczyński, który porównuje Micińskiego z Norwidem, Zygmunt Kisielewski, recenzent *Xiędza Fausta*, czy Wilhelm Feldman, który nazywa poetę „największym geniuszem religijnym epoki”, por. T. Wróblewska, *Recepcja...*, s. 7–9.



prometeistycznego stanu duszy”, a mimo to jest ona „coraz beznadziejniejszym zmaganiem się tego rzetelnego duchowego pierwiastku z chaotycznym rozplawieniem duszy”<sup>50</sup>. Ocalają wartość erudycyjnej i pełnej liryzmu, prostej, a jednocześnie nasyconej ornamentyką, obciążonej nawiązaniami do wielu tradycji kulturowych poezji Micińskiego jej „rytm i rym”<sup>51</sup>. Wydaje się wręcz, że we wprowadzeniu do lektury czterech wierszy z tomiku *W mroku gwiazd* pobrzmiewają echa *Legendy Młodej Polski* – podobnie jak tam Miciński przedstawiony zostaje jako „wybitna osobowość” twórcza, której talent został jednak zaprzepaszczony. Jego poetycką wyobraźnię znamionuje bowiem chaos obrazów, symboli i idei zaczerpniętych z dziedzictwa różnych cywilizacji. Do braku harmonii przyczynia się także skłonność do przeplatania materii twórczej wątkami rodem z kroniki towarzyskiej<sup>52</sup> (można przypuszczać, że w taki sposób Tłuchowski nawiązuje do opinii Brzozowskiego na temat „sztambucha panny Mici”<sup>53</sup>). Krytykując natomiast współwystępowanie w twórczości Micińskiego „patosu i trywialności”, języka filozofii i gwary, „symbolu i dosłowności”, Tłuchowski – podobnie jak wielu współczesnych mu krytyków polskich<sup>54</sup> – demaskuje własną nieznamość poetyki ekspresjonizmu. Mimo to tłumacz wskazuje wymienione cechy jako przyczyny hermetyzmu pisarstwa Micińskiego. Jakby wbrew własnym przekonaniom przedstawia je jednocześnie jako przykład wybitnych osiągnięć literatury europejskiej tego okresu, znajdując w nasyceniu symbolicznym podobieństwo twórczości Polaka do dzieł Wagnera<sup>55</sup>.

Z obserwacjami Dicksteinówny-Wieleżyńskiej i Oskara Skarbka-Tłuchowskiego kontrastuje powstała po ponad 70 latach, racjonalna i wyważona charakterystyka twórczości Tadeusza Micińskiego, jaką Andrea Ceccherelli kreśli na użytek włoskich czytelników zainteresowanych literaturą polską. Należy liczyć na to, że tej charakterystyce będą również towarzyszyć aktualne, piękne literacko i doskonałe filologicznie

<sup>50</sup> S. Brzozowski, *op. cit.*, s. 959.

<sup>51</sup> Por. *ibidem*, s. 960–962.

<sup>52</sup> O. Skarbak-Tłuchowski, *Nota*, [w:] OST Antologia, s. 87.

<sup>53</sup> Por. S. Brzozowski, *op. cit.*, s. 962.

<sup>54</sup> Por. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 2: *Szkice z problematyki epoki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 59–63.

<sup>55</sup> Por. O. Skarbak-Tłuchowski, *Nota...*, s. 88.

przekłady poezji, prozy i dramatów Micińskiego – we współczesnych Włoszech nie brak przecież utalentowanych tłumaczy i znawców naszej literatury.

### Bibliografia źródeł przykładów

**WP:** T. Miciński, *Wybór poezji*, oprac. W. Gutowski, Universitas, Kraków 1999.

**Orfeo:** *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, a c. di V. Errante, E. M. Sansoni, Firenze 1974.

**OST Antologia:** *Antologia della poesia polacca contemporanea. Versioni metriche dall'originale polacco*, a c. di G. Cau, O. Skarbak-Tłuchowski, con una prefazione di P. E. Pavolini; introduzione e note esplicative di O. Skarbak-Tłuchowski, Università degli Studi di Bologna, Bologna 1979 (przedruk z: *Antologia della poesia polacca contemporanea. Versioni metriche dall'originale polacco*, a c. di G. Cau, O. Skarbak-Tłuchowski, Carabba, Lanciano 1931).

**NQ 1925:** „I Nostri Quaderni” 1925, a. II vol. II.

**NQ 1927:** „I Nostri Quaderni” 1927, a. IV vol. IV.

### Riassunto

Nel testo vengono proposte alcune osservazioni sulla (s)fortuna di Tadeusz Miciński in Italia. Si esaminano, innanzitutto, la presenza delle sue opere, l'interesse dei traduttori e le loro scelte. In questo modo una lettura in chiave comparativa delle versioni italiane di poesie di Tadeusz Miciński diventa occasione per considerazioni sulla ricezione di un testo letterario nell'ambiente non originale. La riflessione riguarda le cause letterarie ed extraletterarie della limitatissima notorietà di Miciński nella cultura italiana. Nel suo insieme il saggio può essere considerato uno spunto per ulteriori osservazioni sul ruolo della traduzione nella cultura destinataria e su vari aspetti della cosiddetta intraducibilità del testo artistico.

### Summary

The poetry by Tadeusz Miciński (1873–1918), particularly prone to misreadings because of its complexity, has never been very popular in Italy. Nevertheless, translators' attention to Miciński's writings is worth being studied from the comparative point of view. Firstly, limited reception of Miciński's writings in foreign context may suggest various considerations on literary and non-literary reasons of its „absence” in Italian culture (such as unsuccessful translation or hermeticism of the text). Moreover, careful reading of the Italian versions may broaden horizons of eventual reflection on translatability or non-translatability of a literary text.

**Anna OSMÓLSKA-MĘTRAK**

Uniwersytet Warszawski

## **NA TRASIE BRESLAU–BRESLAVIA: O WŁOSKICH PRZEKŁADACH PROZY MARKA KRAJEWSKIEGO**

Jeden z najgłośniejszych w Polsce cykli powieściowych ostatnich lat to składająca się z sześciu części seria powieści kryminalnych autorstwa Marka Krajewskiego, z których pięć ma w tytule słowo „Breslau”: *Śmierć w Breslau*, *Koniec świata w Breslau*, *Widma w mieście Breslau*, *Festung Breslau*, *Dżuma w Breslau*. Ostatnia część, w której główny bohater, Eberhard Mock, przenosi się ze swoim śledztwem z Wrocławia do Lwowa, nosi tytuł *Głowa Minotaura*. Książki wrocławskiego autora odnoszą duży sukces również w Europie, tłumaczone na większość języków, m.in. niemiecki, angielski, francuski, hiszpański, czeski, rosyjski, chorwacki i, co interesuje nas w tym miejscu najbardziej, włoski. Ponieważ każda z powieści stanowi odrębną, zamkniętą całość, a powiązane są ze sobą przede wszystkim postacią głównego bohatera, nie istnieje konieczność tłumaczenia całego cyklu. W różnych krajach wydano do tej pory z reguły dwa, trzy tytuły. Podobnie stało się we Włoszech, gdzie książki Krajewskiego wydaje prestiżowe wydawnictwo Einaudi, zaś autorką wszystkich przekładów jest Valentina Parisi, która trzy włoskie wydania Krajewskiego opatrzyła następującymi tytułami: *Morte a Breslavia*, *La fine del mondo a Breslavia*, *Fortezza Breslavia*. I właśnie już na poziomie tytułu pojawia się pierwsza zasadnicza wątpliwość. W dalszym ciągu będzie również mowa o wątpliwościach dotyczących innych aspektów przekładu i należy podkreślić, że chodzi właśnie o wątpliwości, nie zaś o wydawanie kategorycznych sądów czy też krytyczną ocenę pracy tłumaczki, która włożyła duży wysiłek w to, aby możliwie wiernie

oddać świat wykreowany przez polskiego pisarza, świat mroczny, opisany charakterystycznym, dosadnym, jędrnym językiem. Jednak wątpliwość dotycząca tłumaczenia tytułów powieści wydaje się wyjątkowo dotkliwa. Autor, wrocławianin, nie bez powodu wybrał do tytułów powieści niemiecką nazwę Wrocławia, bowiem przeważająca część akcji wszystkich powieści rozgrywa się przed wojną, obejmując lata 1919–1945, w środowisku głównie niemieckim. Tak więc już sam tytuł ma sugerować konkretny okres w skomplikowanej historii miasta. Rezygnacja z nazwy „Breslau” na rzecz włoskiej „Breslavia” powoduje, że ten zasadniczy niuans się gubi. Szczególnie niefortunne jest to w przypadku trzeciego tytułu, który jest całkowicie niemiecki: *Festung Breslau*. Włoska *Fortezza Breslavia* brzmi tak, jakby tłumaczka dokonała przekładu z niemieckiego. Notabene, w tłumaczeniu na wszystkie inne języki zachowano niemiecką nazwę miasta. Niuans gubi się, rzecz jasna, w przekładzie niemieckim, ale już w innych językach jest jak najbardziej wymowny. Mamy więc, np. *Les fantômes de Breslau*, *Death in Breslau*, *Muerte en Breslau*, *Sort v Breslau*, *Koniec sveta v Breslau*. Co prawda, język włoski jest jednym z niewielu języków, które mają własny odpowiednik nazwy stolicy Dolnego Śląska (*notabene*, swoje włoskie nazwy, poza Wrocławiem, ma tylko pięć innych polskich miast: Warszawa – Varsavia, Kraków – Cracovia, Gdańsk – Danzica, Szczecin – Stettino i Lublin – Lublino), ale jednak takie odpowiedniki istnieją, choćby w języku czeskim (Vratislav) czy hiszpańskim (również Breslavia), i mimo to tamtejsi tłumacze wybrali formę „Breslau”. Czasem, choć rzadko, tłumacze zdecydowali się na całkowitą zmianę tytułu, np. w przypadku niemieckiego przekładu *Końca świata w Breslau* (*Der Kalenderblatt Mörder*).

Co ciekawe, w kwestii nazewnictwa sam autor nie jest do końca konsekwentny, bowiem w trzech pierwszych częściach w samym tekście stosuje nazwę „Wrocław”, np. „Wrocław, sobota, 13 maja 1933 roku, godzina pierwsza w nocy” (ŚB, 9), natomiast w dwóch kolejnych używa słowa „Breslau”, np.: „Breslau, czwartek, 15 maja 1913 roku, kwadrans na trzecią w nocy” (*Dżuma w Breslau*, 7). W przekładzie włoskim zaś miasto to cały czas, niezmiennie „Breslavia”.

Autor wszystkie swoje powieści opatrzył indeksami: w *Śmierci w Breslau* jest to „Spis ulic i placów” (ŚB, 210), w pozostałych tomach „Indeks nazw topograficznych” (KŚ, 313). W niektórych wydaniach umieszczono też fragmenty planu miasta z czasów przedwojennych z niemieckimi nazwami ulic. Indeks przytacza aktualne, polskie odpowiedniki dawnych niemieckich nazw ulic oraz niektórych obiektów. W przekładzie włoskim takiego indeksu nie znajdziemy, w innych wydaniach zagranicznych panuje tu dowolność, np. w hiszpańskim jest, we francuskim nie ma. Należałoby się zastanowić, na ile tego rodzaju indeks stanowi integralną część powieści. Wydaje się, że w przypadku książek Krajewskiego umieszczenie indeksu nazw niemieckich i polskich w przekładach na obce języki byłoby czymś nader pożytecznym. Naiwnością byłoby bowiem spodziewać się po zagranicznych czytelnikach książek wrocławskiego pisarza znajomości skomplikowanej historii jego miasta oraz szerzej regionu Dolnego Śląska. Sposób, w jaki autor miesza nazwy niemieckie i polskie, stanowi niejako odzwierciedlenie wielowiekowych losów terenów, które wielokrotnie przechodziły z rąk do rąk. Natomiast czytając przekład Parisi, niezbyt zorientowany czytelnik włoski mógłby odnieść wrażenie, że Wrocław i szerzej, Dolny Śląsk, zawsze był, a może wciąż jest regionem rdzennie niemieckim, nie zaś tygłem, gdzie przez wieki mieszały się pierwiastki śląskie, czeskie, polskie i niemieckie, a także żydowskie. Indeks mógłby też być atrakcyjnym elementem modnej ostatnio „turystyki literackiej”, trudno sobie jednak wyobrazić, żeby ktoś podjął takie śledztwo na własną rękę i zdołał samodzielnie ruszyć śladami Mocka.

Rzecz jasna, sama kwestia zastosowania danych form nazw geograficznych na terenach tzw. „ziem odzyskanych” jest niezwykle delikatna i skomplikowana. Krajewski, prawdopodobnie dla przybliżenia lektury współczesnemu czytelnikowi polskiemu, wprowadził rodzime nazwy wszystkich pojawiających się w tekście miejscowości oraz obszarów geograficznych (rzek, gór itp.). Pamiętać jednak należy, że etymologia tych nazw jest bardzo złożona i wynika z różnych czynników, przede wszystkim historycznych. Niektóre nazwy mają pochodzenie bardzo stare, wręcz prasłowiańskie, jak np. Ślęza, inne, jak Trzebnica (prawdopodobnie od czasownika „trzebić”), odsyłają do średniowiecza, jeszcze

inne mogą mieć pochodzenie czeskie (Legnica – Lehnice). Z kolei wiele nazw niemieckich zostało po wojnie spolonizowanych, jak np. Waldenberg – Wałbrzych, Hirschberg – Jelenia Góra, Carlowitz – Karłowice itp. Nazwa samego Wrocławia pochodzi najprawdopodobniej od imienia Wrocisław. Krajewski przyjął zasadę, że nazwy wszystkich miejscowości i krain geograficznych podaje po polsku, natomiast poruszając się po samym Wrocławiu, nazwy miesza. Dla tłumacza stanowi to naturalnie niemałe utrudnienie z uwagi na to, że większość polskich nazw nie ma odpowiedników w obcych językach; pozostaje więc wybór: albo pójść za autorem, przyjmując nazewnictwo polskie, albo zastosować nazewnictwo niemieckie, kierując się tym, że akcja powieści rozgrywa się w czasie, gdy opisywane tereny należały do Rzeszy. Takie właśnie założenie przyjęła najwyraźniej tłumaczka wersji włoskiej. Jej wybory nie zawsze jednak wydają się uzasadnione i konsekwentne. W tym miejscu powraca kwestia indeksu nazw, który mógłby być bardzo pomocny i użyteczny dla współczesnego, nie tylko polskiego czytelnika. *Notabene*, indeks włoski, w stosunku do tego, który proponuje sam autor, należałoby poszerzyć o aktualne polskie nazwy miejsc, które tłumaczka przytacza po niemiecku.

W poniższej tabeli zamieszczam przykłady nazw topograficznych, zaczerpnięte z dwóch książek – *Śmierć w Breslau* i *Koniec świata w Breslau* – oraz ich włoskich przekładów.

### Nazwy topograficzne

<i>Śmierć w Breslau</i> (ŚB) <i>Koniec świata w Breslau</i> (KŚ)	<i>Morte a Breslavia</i> (MB) <i>La fine del mondo a Breslavia</i> (FM)
(1) oraz widokówka z Karkonoszy [...] Anna, Jelenia Góra... (KŚ, 27)	Una cartolina illustrata del Riesengebirge [...] Anna, Hirschberg im Riesengebirge (FM, 26) <i>Tłumaczka dwukrotnie podaje niemiecką nazwę Karkonoszy (przy istniejącej włoskiej nazwie „Monti Giganti”), dodając ją również przy niemieckiej nazwie Jeleniej Góry.</i>

<p>(2) Ma pałac na Borku, na Eichenallee, willę w Karłowicach, przy An der Klostermauer, posiadłość ziemską pod Strzelinem i stajnię koni wyścigowych, które często wygrywają na Partynicach (KŚ, 65)</p> <p><i>Przemieszanie nazw niemieckich i polskich</i></p>	<p>Ha un palazzo nel Borek in Eichenallee, una villa a Carlowitz in An der Klostermauer, poi una proprietà terriera dalle parti di Strehlen e una scuderia di cavalli da corsa che a Hartlieb vincono spesso (FM, 69)</p>
<p>(3) koło Dworca Fryburskiego (KŚ, 34)</p>	<p>nei pressi della Freiburger Bahnhof (FM, 34)</p>
<p>(4) W piwnicy w Kocim Zaułku (KŚ, 78)</p>	<p>in una cantina di Kätzelohle (FM, 84)</p> <p><i>Nazwę można by przetłumaczyć na włoski, np. Vicolo dei gatti.</i></p>
<p>(5) W zaułkach wokół Rynku Solnego (KŚ, 144)</p>	<p>Nei vicoli intorno al mercato del sale (FM, 159)</p> <p><i>Tłumaczka podaje włoskie tłumaczenie, rezygnując z wielkich liter, czyli nazwy własnej.</i></p>
<p>(6) Wjeżdżali w Przedmieście Mikołajskie (KŚ, 150)</p> <p>– czyli na Przedmieściu Mikołajskim (KŚ, 230)</p>	<p>Erano entrati nel sobborgo situato oltre Nicolaitor (FM, 167)</p> <p>– vale a dire nel sobborgo di San Nicola (FM, 259)</p> <p><i>Brak konsekwencji tłumaczki: w dwóch miejscach wprowadza dwa różne odpowiedniki tej samej nazwy, niemiecki, a potem włoski.</i></p>
<p>(8) wnet znaleźli się na Ostrowie Tumskim (ŚB, 128)</p>	<p>si trovarono sulla Dominsel (MB, 170)</p>
<p>(8) Wyspa Piaskowa</p> <p>Most Piaskowy (KŚ, 177)</p>	<p>Sandinsel</p> <p>Sandbrücke (FM, 198)</p>
<p>(9) Brama Oławska (KŚ, 229)</p>	<p>Ohlauer Tor (258)</p>
<p>(10) na dnie Odry za Niskimi Łąkami (ŚB, 145)</p> <p>na Niskich Łąkach (FM, 296)</p>	<p>in fondo all'Oder (MB, 196)</p> <p>nei prati sulle sponde dell'Ohle (FM, 334)</p> <p><i>W pierwszym przypadku autorka w ogóle opuściła nazwę „Niskie Łąki”, w drugim nazwę własną potraktowała opisowo, rezygnując z wielkich liter.</i></p>



(11) Pałacyk zwany „nadślęzańskim zamczkiem” w podwrocławskim Oporowie (ŚB, 10)	la palazzina prussiana nota a Opperau, sobborgo di Breslavia, col nome di Lo-hessschlösschen, „castelletto sulla Lohe” (MB, 8) <i>Tutaj tłumaczka uzupełnia tekst, dodając „prussiana” i tłumacząc nazwę pałacyku na włoski, przy zachowaniu jednak nazwy „Lohe” dla Ślęży.</i>
(12) Acha, jesteśmy w Oparowie? [...] To Oporów, nie Oparów (ŚB, 124)	Ach, siamo a Opperach [...] Sì, ma siamo a Opperau, non Opperach (MB, 164)
(13) ) zostanie pan na przykład komendantem Bahnschutzu w Obornikach Śląskich albo będzie pan pilnował stawów rybnych jako komendant tamtejszej Fischereipolizei. (ŚB, 19) <i>Autor ostatnie słowo opatruje przypisem, choć nie wydaje się on konieczny, bowiem zdanie wcześniej wyjaśnia, o jaką funkcję chodzi.</i>	la faranno capo della polizia ferroviaria in qualche sperduto villaggio della Silesia. Oppure la sbatteranno dalle parti di Lubino a controllare gli allevamenti dei pesci come capo della <i>Fischereipolizei</i> . (MB, 21) <i>Oborniki Śląskie stają się „jakimś zagubionym miasteczkiem śląskim”, nie wydaje się też, by we włoskim istniała forma „Lubino”. Tłumaczka rezygnuje tym razem z niemieckiej nazwy „Bahnschutz” użytej przez autora i tłumaczy ją na włoski. Natomiast w drugim przypadku słusznie pozostaje przy terminie niemieckim, nie dając przypisu.</i>
(14) Między Legnicą a Wrocławiem, za Malczycami (ŚB, 20)	Tra Liegnitz e Breslavia, oltre Maltsch (MB, 22)
(15) w budynku „Dworu Śląskiego” (ŚB, 25)	all’edificio del Consilio slesiano (MB, 28)
(16) zjechał z Mostu Cesarskiego (ŚB, 33)	attraversò il fiume sul Kaiserbrücke (MB, 39)
(17) Spotkamy się na Dworcu Fryderycjańskim (ŚB, 46)	ci vediamo alla Schlesische Bahnhof (MB, 57)
(18) Cmentarz Gajowicki (ŚB, 61)	il cimitero Gabitzer (MB, 77)

(20) Inne: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tarnogaj (ŚB, 26)</li> <li>• Złotoryja</li> <li>• Ząbkowice</li> <li>• Trzebnica</li> <li>• Kleczków</li> <li>• Szczepin</li> <li>• Ołpin</li> <li>• Opole</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dürrgoy (MB, 30)</li> <li>• Goldberg</li> <li>• Frankenstein</li> <li>• Trebnitz</li> <li>• Kletschkau</li> <li>• Tschepin</li> <li>• Eling</li> <li>• Oppeln</li> </ul>
(21) Nazwy miast położonych na innych terenach: Będzin, Łódź, Lublin, Sopot, Rawicz, Poznań + Królewiec	<i>Występują w identycznej wersji, poza Lublinem (Lublino) i Królewcem (Königsberg).</i>

Obok nazw miejscowości i ulic pojawia się sporo nazw lokali, jako że Eberhard Mock lubi dobrze i sowiec zjeść, a także nie stroni od alkoholu.

### Nazwy lokali

(22) kelner z „Pawnicy Świdnickiej” (KŚ, 12) kufel piwa świdnickiego (KŚ, 47) w „Pawnicy Świdnickiej” (KŚ, 233)	cameriere del ristorante Zwidnicki (FM, 9) un boccale di birra Świdnicki (FM, 49) nella birreria Świdnicki (FM, 262)  <i>Wyraźny błąd: włoskie ekwiwalenty nie odsyłają do nazwy miasta „Świdnica”, a raczej do nazwiska, i to w dwóch różnych wersjach.</i>
(23) jaskrawy szyld gospody Grengla (KŚ, 29) w stronę szynku Grengla (KŚ, 31)	l'insegna sgargiante dei signori Grengel (FM, 28) verso l'osteria Grengel (FM, 31)
(24) w knajpie Grajecka (KŚ, 40) Knajpa Truscha	nel ristorante Grajecki (FM, 40) la birreria Trusch
(25) Zakończyli spór <i>krwawą jatką</i> w Karczmie „Pod Zielonym Jeleniem” (KŚ, 222)	avevano concluso <i>nel sangue la loro discussione</i> nella Taverna del Cervo Verde (FM, 250)

Jak widać z powyższych przykładów, tłumaczka nie zawsze znajduje właściwe odpowiedniki dla stosowanych przez Krajewskiego nazw

lokali, mimo iż używa takiej samej liczby włoskich określeń. Ten sam lokal, czyli „Piwnica Świdnicka”, raz występuje jako „ristorante Zwidnicki”, raz jako „birreria Świdnicki” (22). Tam, gdzie autor używa dwukrotnie słowa „knajpa”, tłumaczka stosuje raz zupełnie obojętne słowo *ristorante*, innym razem znów *birreria* (24). Również użycie słowa *discussione* (25) jako odpowiednika polskiej „jatkii” nie wydaje się trafne, tym bardziej, że istnieje w języku włoskim słowo o dokładnie takim samym znaczeniu i użyciu, czyli *macello*.

Pewna nieścisłość pojawia się też przy okazji tłumaczenia nazw trunków. Krajewski kilkakrotnie każe swoim bohaterom zamawiać sznapsa (ŚB, 74; KŚ, 128), który u Parisi raz jest grappą (FM, 141), innym razem natomiast pojawia się niemiecka forma *schnaps* (MB, 93), dereniówka (KŚ, 159) to z kolei *grappa alla corniola* (FM, 177). Poza brakiem konsekwencji, co może być o tyle zrozumiałe, że różne terminy pojawiają się w dwóch różnych książkach, użycie terminu *grappa* wydaje się ukłosem pod adresem czytelnika włoskiego, znającego zapewne lepiej grappę od sznapsa. Jest to jednak chyba zbyt daleko posunięta dowolność, wyobraźmy sobie bowiem na przykład, że tłumacz hiszpański użyłby tu słowa *tequila*, a grecki *ouzo*.

## Narodowości

W powieściach Krajewskiego ukazany został wielonarodowy charakter przedwojennego Wrocławia, gdzie obok postaci Niemców i Polaków przywoływani są także przedstawiciele innych nacji, przede wszystkim Żydzi, ale też np. Rosjanie czy Francuzi.

(26) Gudłaje (KŚ, 15)	Ebrei (FM, 11)
(27) Ten Żydek (KŚ, 207)	Quell'ebreo (FM,233)
(28) – Nie bydzie Żyd czył niemieckich dzieci... Nie bydzie pluł... pluł... Nie bydzie plugawił... (ŚB, 121)	– L'ebreo non insssegnerà più ai bambini tedeschi! Non li ccccontaminerà! (MB, 160)
(29) Mam w dupie tego żydłaka (ŚB, 162)	Me ne frego di quel <i>giudeo</i> (MB, 220)
(30) Markiz Żorzyk de Leschamps-Brieux (KŚ, 80)	il giovane marchese Georges (FM, 86)

(31) Krasawica (KŚ, 196)	questa splendida creatura (FM, 219)
(32) <i>Vot sud'ba</i> (KŚ, 197) <i>W wersji polskiej kursywą, ale bez przypisu</i>	(FM, 220) <i>Z przypisem tłumaczki : „Eh, il destino!” W tekście po rosyjsku</i>
(33) W białych <i>rubaszkach</i> (KŚ, 60) <i>W tekście mówi się o rozstrzelanych rosyjskich szpiegach.</i>	in <i>camiciotto bianco</i> (FM, 63)
(34) kostkę czarnego <i>komiśniaka</i> (KŚ, 192)	un <i>pezzetto di pane ungherese</i> (FM, 215)
(35) w Aleksieja <i>von Orloff</i> (KŚ, 238)	Aleksej <i>von Orlov</i> (FM, 244, i w innych miejscach)  <i>Tłumaczka zmienia pisownię nazwiska zaproponowaną przez autora, chociaż nie chodzi o postać rzeczywistą, więc kwestia transkrypcji nie powinna odgrywać tu roli. Podobna zmiana dotyczy imienia pielęgniarki, która u Krajewskiego „Ma na imię Eva” (KŚ, 10), a u tłumaczki „si chiama Ewa” (FM, 7).</i>

Jak widać, mnogości negatywnie nacechowanych określeń dla przedstawicieli społeczności żydowskiej nie udało się tłumaczce w języku włoskim adekwatnie wyrazić. Słowo *giudeo* (29) mogłoby być w pewnych kontekstach nacechowane negatywnie jako synonim *usuraio*, nie dotyczy to jednak cytowanego przykładu. *Ebreo* (26, 27) jest natomiast określeniem całkowicie neutralnym. Z kolei użycie rosyjskiego słowa „krasawica” (31), które właściwie zagościło w polszczyźnie, wyraźnie jednak wskazuje na pochodzenie osoby mówiącej, zostało przez tłumaczkę zastąpione formą opisową „questa splendida creatura”. Rosyjskie powiedzenie *vot sud'ba* (32) stroniąca zazwyczaj od przypisów tłumaczka postanowiła jednak opatrzyć wyjaśnieniem, choć w wersji polskiej autor z niego zrezygnował.

### Przekleństwa, kolokwializmy

Proza Krajewskiego charakteryzuje się bardzo dosadnym, barwnym stylem, przy częstym użyciu jędrnego, mocnego języka, bogatego w ko-

lokwalizmy. Nic w tym zresztą dziwnego, jako że mamy do czynienia z historiami kryminalnymi, światem zbrodni i występku, wypełnionym najbardziej mrocznymi postaciami. Oto lista przykładów, z którymi tłumaczka poradziła sobie raz lepiej, raz gorzej.

(36) próbuje cię spedalić (KŚ, 15)	cerca di farti diventare un pervertito (FM, 11)
(37) Ty wywłoko (KŚ, 42) Ty kurwo	puttana che non sei altro (FM, 43) puttana che non sei altro
(38) Ty wyciruchu! (KŚ, 229)	Tu mi farai dannare! (FM, 338)
(39) udajesz sprzedajną dziewczynę Udawać sprzedajną dziwkę (KŚ, 115)	fai finta di essere una ragazza leggera Recitare la parte della puttana (FM, 126)
(40) małą zboczulą (KŚ, 46)	piccola pervertita (FM, 47)
(41) wiersza miłosnego do <i>kobity</i> (KŚ, 15) Fajne <i>kobity</i> (KŚ, 35)	poesia d'amore a <i>una donna</i> (FM, 11) Due belle <i>donne</i> (FM, 35)
(42) Damski bokser (KŚ, 25)	maltrattatore di donne (FM, 23)
(43) Zagrać na jelenia (KŚ, 55)	spennare un pollo (FM, 58)
(44) <i>burszami</i> , furmanami, złodziejami i jakimiś rzezimieszkami (KŚ, 56)	<i>garzoni</i> , vetturini, ladri e furfanti di vario genere (FM, 59)
(45) Płatać małpie figle (KŚ, 58)	giocare dei brutti tiri (FM, 61)
(46) Sznapsbaryton (KŚ, 91)	l'impastata voce di basso (FM, 99)
(47) Szantażowanie alfonsów (KŚ, 97)	ricattare i magnaccia (FM, 106)
(48) Czy to prawda, że w tym tingel-tan- glu (KŚ, 124)	è vero che in questo regno del peccato (FM, 136)
(49) Co za gówno mi wciskasz? (KŚ, 132)	Merda, che cosa ti sei messo in testa? (FM, 145) <i>Błąd w zrozumieniu zdania</i>
(50) Konował od czubków (KŚ, 267) dla jednego konowała (ŚB, 64)	lo strizzacervelli (FM, 301) per quel medico da strapazzo (MB, 81)
(51) stary capie (ŚB, 23)	vecchio satiro (MB, 25)
(52) Słuchaj no, <i>famulusie</i> (ŚB, 48)	Stammi bene a sentire (MB, 60) <i>Opuszczenie</i>
(53) Jedziesz do Wrocławia czy nie, ty <i>penerze</i> ? (ŚB, 46) <i>Przypis</i> : Obelżywie: bezdomny alkoholi- ku (z niem. Penner – włóczęga)	Te ne vai a Breslavia oppure no, beone?! (MB, 57)
(54) Gazety-szczekaczki (ŚB, 196) brunatne gazety (ŚB, 27)	i fogli patriottardi (MB, 268) i quotidiani filonazisti (MB, 31)
(55) a nie miele ozorami w parku (ŚB, 41)	altro che andarsene a zonzo nel parco! (MB, 49)

Określenia takie, jak „spedalić” (36), „ty wywłoko” (37), „ty wycieruchu” (38), „w tym tingel-tanglu” (48), czy „famulusie” (52) niestety gdzieś w tłumaczeniu przepadły.

Świat opisany przez Krajewskiego to świat nierządu, a unoszą się nad nim opary alkoholu i narkotyków, i nie dotyczy to wyłącznie świata przestępczego: granica między światem przestępców i tzw. „stróżów prawa” jest bardzo cienka, a światy te niejednokrotnie się przenikają.

### Narkotyki

(56) Handluje śniegiem (KŚ, 64)	spaccia coca (FM, 68)
(57) Śnieg	polvere bianca
(58) Handlarz kokainy..., który postanowił wydać ciężko zarobione pieniądze na „cement” (KŚ, 138)	fabbricanti di cocaina... che avevano deciso di investire in neve... (FM, 153)
(59) „Cementownicy” (KŚ, 139)	„spalaneve” (FM, 153)
(60) Wącha śnieg (KŚ, 51)	fa uso di droghe (FM, 54)
(61) Jest kakao (KŚ, 136)	E' coca (FM, 150)

Z powyższych przykładów wynika, że w dziedzinie terminologii dotyczącej używek tłumaczka również nie czuje się zbyt pewnie.

A oto jeszcze garść przykładów, które nie mieszczą się w żadnej z wyżej zaproponowanych kategorii, natomiast zdecydowanie wzbogacają obraz rozwiązań zastosowanych przez tłumaczkę oraz dokonanych przez nią wyborów. Przykłady te zostały wyodrębnione według subiektywnego kryterium trudności, z jakimi mogła się spotkać tłumaczka. W istocie, w kilku miejscach nie udało się jej uniknąć błędów wynikających z niezrozumienia tekstu polskiego.

(62) Trzebnicki haft obrusa (KŚ, 14) serwetę haftowaną w trzebnickie kwiaty (ŚB, 120)	il ricamo della tovaglia (FM, 10) la tovaglietta di Trebnitz ricamata a fiori (MB, 159)
(63) Nie kłamie, paniusiu (KŚ, 52)	io non mento mai alla signorina (FM, 54) <i>Błąd w zrozumieniu zdania</i>
(64) Bruki ulic pokryły się cienkim lukrem lodu (KŚ, 103)	il selciato cittadino s'era coperto di uno strato sottile di ghiaccio (FM, 113)

(65) Wyobrażał sobie ich syty, spokojny <i>du-sen</i> podczas wojen i pogromów w Polsce i Rosji, zabezpieczony przez hojnie opła-canych <i>hutmanów</i> , justycjariuszy i poli-cjantów (KŚ, 111)	Li vedeva ronfare satolli e tranquilli du-rante le guerre e i pogrom in Polonia e in Russia dopo essersi comprati la protezio-ne di <i>hetmani</i> , funzionari di giustizia e agenti i polizia (FM, 121) <i>Źle przetłumaczone słowo, pochodzące od niemieckiego Hüttenmann, nie chodzi za-tem o hetmanów.</i>
(66) Byłaby to lektura w sam raz dla <i>bur-delantów</i> , a zatem opisane sytuacje musia-łyby trafiać w ich potrzeby (KŚ, 119)	Sarebbe stata una lettura perfetta per <i>le ospiti di un bordello, una preziosa fonte d'ispirazione per la loro attività</i> (FM, 130) <i>Chodzi o pamiętnik „o zażywaniu przez siebie cielesnych rozkoszy”. Tutaj cały sens zdania został przez tłumaczkę źle zrozu-miany i zmieniony.</i>
(67) Chałaty dla biedoty (KŚ, 196)	gli stracci dei poveri (FM, 219)
(68) Mock kontynuował <i>wędrówkę</i> (KŚ, 222)	Quindi Mock proseguì la sua <i>via crucis</i> (FM, 250) <i>Użycie określenia „via crucis” dla „wę-drówki” wydaje się nadinterpretacją. Cały fragment świadczy o charakterze tej wę-drówki, nie wydaje się więc celowe nazy-wanie jej w tak wymowny sposób, tym bar-dziej, że sam autor tego nie uczynił.</i>
(69) Większość stanowiły kobiety w wie-ku <i>pobalzakowskim</i> (KŚ, 237)	La maggioranza degli astanti era formata da donne <i>che avevo superato l'età della menopausa</i> (FM, 267)
(70) Poklepywał tęgą żonę, zastanawiając się, czy zdążyłby jeszcze przed wyjściem ją <i>uhonorować</i> (KŚ, 264)	rifilò una pacca al poderoso didietro della moglie, chiedendosi se prima di uscire di casa avrebbe fatto in tempo a <i>darle una ripassata</i> (FM, 297)
(71) małżonki zgodnie potwierdziły, że ich <i>brzydsze połowy</i> (ŚB, 24)	consorti avevano unanimemente con-fermato che le loro <i>disgraziatissime metà</i> (MB, 27)
(72) rozebrał się do samych <i>ineksprymabli</i> (ŚB, 85)	si spogliò <i>completamente</i> (MB, 109)
(73) Gestapowiec skończył basowo false-tową przeplatankę (ŚB, 113)	L'agente della Gestapo terminò con la sua voce profonda quello scambio di battute (MB, 149)
(74) z oznakami swoich <i>burszowskich sto-warzyszeń</i> (ŚB, 120)	stemmi delle diverse associazioni <i>studen-tesche</i> (MB, 158)

(75) grecki cytat z Hezjoda (w wersji Krajevskiego transkrypcja w alfabecie łacińskim) (ŚB, 72)	w wersji włoskiej transkrypcja w alfabecie greckim (MB, 91)
(76) Brunet (KŚ, 13)	Il tizio dalla bruna capigliatura (FM, 9)

## Użycie przypisów

Ostatnią kwestią jest użycie przypisów i ich funkcja. Nie wdając się w teoretyczne rozważania dotyczące tego problemu, przejdźmy od razu do konkretów. Należy podkreślić, że wszystkie przypisy w wersji oryginalnej są odautorskie. Autor obdarza swego bohatera pewną, bliską sobie jako filologowi klasycznemu, cechą, mianowicie znajomością łaciny, stąd częsta obecność łacińskich, a także greckich cytatów. Wszystkie z nich opatrzone są przypisami z przekładem na język polski. To samo dotyczy cytatów z niemieckiego, jak również np. z francuskiego. W wersji włoskiej przypisów brak. Czasami autorka zmienia określenia użyte przez autora, np. łacińskie *Rex vivendi* staje się francuskim *Bon vivant* (80), lub też modyfikuje przytoczony przez autora cytat (85).

(77) <i>Ich hab dich einmal geküsst</i> (KŚ, 66) W wydaniu polskim przypis: Raz kiedyś cię pocałowałem.	(FM, 70) bez przypisu
(78) <i>Wie reizend sind die Frauen</i> (KŚ, 104) Przypis: Jak podniecające są kobiety.	(FM, 114) bez przypisu
(79) <i>Exegi monumentum... non omnis moriar</i> (KŚ, 85) W wersji polskiej przypisy.	(FM 93) bez przypisów
(80) <i>rex vivendi</i> (KŚ, 91) Z przypisem: Król życia.	<i>bon vivant</i> (FM, 99)
(81) <i>Ce que femme veut, Dieu le veut</i> (KŚ, 197) Z przypisem: Czego chce kobieta tego chce Bóg.	(FM, 220) bez przypisu



(82) (Polak) zdjął wojskowy bagnet pod-officerski z wygrawerowanym napisem <i>Zur Erinnerung an meine Dienstzeit</i> (KŚ, 159) Z przypisem po polsku: Na pamiątkę mojej służby wojskowej.	il polacco staccò dal soffitto del casotto una baionetta da sottoufficiale con la scritta: „In memoria degli anni di servizio” (FM, 178)
(83) „ <i>Die Chronik von Ibn Sahim. Übersetzt von Dr. Georg Maass</i> ” (ŚB, 128) Przypis: „ <i>Kronika Ibn Sahima. Przełożył dr Georg Maass</i> ”.	„ <i>Cronaca di Ibn Sahim</i> , tradotta dal dott. Georg Maass” (MB, 169)
(84) na dzieciach szatańskiego pira (ŚB, 150) <i>Bez przypisu</i>	dei figli del <i>pir</i> , adoratore Satana (MB, 203) <i>Przypis tłumaczki</i> : In persiano <i>pir</i> significa „vecchio, anziano”.
(85) Anwaldt: Wywalam was, Schnapswald z pracy na zbity pysk! (ŚB, 46) Z <i>przypisem</i> : Gra słów: Schnaps – wódka (niem.).	Io ti licenzio, beone, ti butto fuori! (MB, 57)
(86) <i>Quod retro est, mors tenet</i> (KŚ, 145)	<i>Quidquid aetatis retro est, mors tenet.</i> (FM, 161)

W przykładzie (82) tłumaczka dokonuje niezrozumiałego zabiegu, tłumacząc z niemieckiego napis, który musiał występować w wersji oryginalnej i wskazywał na to, że polski żołnierz służył w niemieckim wojsku. Przetłumaczenie tego napisu na włoski całkowicie wypacza znaczenie tej sceny, sugerując, że napis mógł być po polsku; zostaje w ten sposób zagubiona specyfika i złożoność historycznego tła opisywanych wydarzeń. Podobnie dzieje się w innym przypadku. Krajewski opisuje masywne drzwi, nad którymi widniał napis „*Monistische Gemeinde in Breslau*” (KŚ, 94), co tłumaczka przekłada następująco: *una porta massiccia sovrastata dalla scritta „Comunità monistica di Breslavia”* (FM, 102). Napis miał formę niemiecką, był niejako szyldem stowarzyszenia, tłumaczenie go na włoski wydaje się całkowicie chybione. Ta sama uwaga dotyczy przykładu (83). Jest to o tyle dziwne, że w innych miejscach autorka przekładu używa czasem języka niemieckiego, również tam, gdzie go nie ma w wersji oryginalnej.

Można też zaobserwować przypadki, kiedy tłumaczka decyduje się umieścić przypis, który zostaje jednak w stosunku do wersji autorskiej zmieniony.

<p>(87) bieje Wrocław, staje się bielszy niż śnieg, <i>Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor; lavabis me, et super nivem dealabor</i>  Przypis: Pokrop mnie więc hyzopem, a będę oczyszczony, obmyj mnie, a stanę się bielszy od śniegu) – (KŚ, 211).</p>	<p>Breslavia che diventava sempre più bianca, più bianca della neve stessa... – Dal Salmo 51 (50 nella Bibbia dei Settanta e nella Vulgata) [N.d.T.] (FM, 237)</p>
---	--

Na konto skrupulatności tłumaczki możemy zaliczyć wytropiony przez nią i poprawiony błąd, jaki autor popełnił w datowaniu. Po zapisie: „Wrocław, piątek 2 grudnia, godzina dziesiąta wieczorem” (KŚ, 138), następuje zapis: „Wrocław, poniedziałek, 9 grudnia, godzina siódma rano” (KŚ, 143). Jak jednak łatwo policzyć, między tymi dwiema datami musiał minąć tydzień, a zatem 9 grudnia przypadał również w piątek. Błąd ten pojawia się mniej więcej w połowie książki, więc już do końca kolejnym datom przypisany jest niewłaściwy dzień. Stąd też 22 grudnia to u Krajewskiego niedziela i „Albert Sommerbroodt zjadał z wielką przyjemnością niedzielne śniadanie” (KŚ, 263), choć w rzeczywistości był to czwartek. Nic zatem dziwnego, że u tłumaczki, która wprowadziła właściwe datowanie (FM, 152, 159), przymiotnik „niedzielne” znika i postać jadła po prostu „con appetito la sua colazione” (FM, 297).

Reasumując, najpoważniejszym niedociągnięciem tłumaczki wydaje się nieodczytanie znaczeń, jakie kryją się za takim a nie innym użyciem przez autora nazw w języku niemieckim i polskim, czego najdobitniejszym dowodem są same tytuły włoskich przekładów. Zastępując wszystkie polskie nazwy niemieckimi, nie zdołała oddać złożoności dziejów Wrocławia i Dolnego Śląska, którą Krajewski zasugerował poprzez celowe stosowanie takiej a nie innej nomenklatury. Jeśli chodzi o styl i użyte słownictwo, włoski przekład wydaje się w niektórych miejscach uboższy, pozbawiony niuansów i nazbyt ugrzeczniony. Tłumaczka nie ustrzegła się też kilku błędów, wynikających z niewłaściwego odczytania tekstu. W sumie można jednak ocenić pracę Valentiny Parisi pozytywnie, czego potwierdzeniem jest fakt, że proza Krajewskiego spotkała się we Włoszech z dobrym przyjęciem, zarówno ze strony krytyki, jak i czytelników.

## Bibliografia źródeł przykładów.

**ŚB:** M. Krajewski, *Śmierć w Breslau*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.

**MB:** M. Krajewski, *Morte a Breslavia*, trad. di V. Parisi, Einaudi, Torino 2007.

**KŚ:** M. Krajewski, *Koniec świata w Breslau*, WAB, Warszawa 2005.

**FM:** M. Krajewski, *La fine del mondo a Breslavia*, trad. di V. Parisi, Einaudi, Torino 2008.

## Riassunto

L'articolo propone una breve analisi delle edizioni italiane di due romanzi di Marek Krajewski, *Morte a Breslavia* e *La fine del mondo a Breslavia*, tradotti da Valentina Parisi per l'Einaudi. Alcuni aspetti della traduzione vengono comparati con la versione originale, e sono in particolare: nomi topografici (che nel caso dei libri di Krajewski sembra una questione assai complessa), espressioni colloquiali (tra cui quelli che riguardano il mondo della droga, della prostituzione e della delinquenza), nonché l'uso delle note. Si prendono in esame alcune scelte della traduttrice che sono considerate in parte giuste, in parte discutibili e in parte sbagliate. In complesso, però, il lavoro della traduttrice viene apprezzato.

## Summary

The article is a short analysis of Italian editions of two novels by Marek Krajewski: *Death in Breslau* and *The End of the World in Breslau*, which were translated by Valentina Parisi for Einaudi publishing house. Some aspects of the translations were compared to the original – for example topographical names, colloquial phrases and the use of footnotes. The article discusses a few of the translator's choices. Some of them are assessed as right, some – as doubtful or mistaken. All in all though, the translator's work is rated as successful.