

Filip E. Czaja*

Między stylem Dantego a stylem własnym Wokół przekładów *Boskiej Komedii*

Streszczenie

Przedmiotem artykułu są polskie tłumaczenia *Boskiej Komedii* – romantyczny przekład Juliana Korsaka i młodopolski przekład Edwarda Porębowicza.

Autor pracy dokonuje analizy porównawczej fragmentów *Piekle* i *Raju*. Jego rozważania dotyczą recepcji przekładów, struktury językowej, a przede wszystkim poetyki: stylistyki, wersologii i genologii dzieła literackiego. Stanowi to przyczynek do refleksji historycznoliterackiej; artykuł prezentuje związek pomiędzy kontekstem rodzimej twórczości pisarza-tłumacza a kształtem przekładu artystycznego.

Słowa kluczowe: *Boska komedia*, tłumaczenia, recepcja przekładu, Korsak Julian, Porębowicz Edward.

* Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, 50-996 Wrocław, pl. Nankiera 15b, e-mail: filipczaja95@gmail.com.

Trudno przecenić – a zarazem jednoznacznie określić – rolę, jaką w rozwoju polskiej literatury odegrały przekłady i parafrazy. Ich obecność w procesie historycznoliterackim nie tylko pozwala na przyswajanie twórczości importowanej. Potrzeba adaptacji obcych tekstów kultury i – wynikające z niej – próby tłumaczenia stanowiły reakcję będącą naturalnym rezultatem rozwoju ojczystej kultury literackiej¹.

Autor przekładu nie istnieje w próżni artystycznej – na kształt tłumaczenia znacząco wpływa paradygmat rodzimej kultury literackiej², a sam problem przekładu artystycznego zawsze posiada kontekst historycznoliteracki³. Można zatem mówić o swoistym *dualizmie translator-skim*: tłumacz występuje jednocześnie w roli przedstawiciela woli autora⁴ oraz autonomicznego podmiotu twórczego, reprezentującego określony nurt literacki, *skazanego* wręcz na twórczą swobodę⁵. Mimo że tłumaczenie odzwierciedla schematy fabularne i genologię utworu, to nieuniknione zmiany językowe pociągają za sobą modyfikacje stylistyczne⁶ czy wersyfikacyjne⁷.

Zenon Przesmycki napisał: „rzecz doskonała w doskonałym przekładzie nie jest ani swoja, ani obca, jest doskonała, to wystarczy”⁸. Pojawia się jednak następująca wątpliwość: co świadczy o *pierwiastku doskonałości*, gdy jedno dzieło zostaje przetłumaczone przez kilku twórców?

1 Zob. W. Soliński, *Przekład artystyczny a kultura literacka*, Wrocław 1987, s. 3.

2 Zob. tamże, s. 30–32.

3 Przekłady i parafrazy dokonane w minionych epokach stanowią istotny przedmiot badań historycznoliterackich, szczególnie w romantyzmie i epokach wcześniejszych.

4 Zob. W. Soliński, *Przekład artystyczny...*, s. 14.

5 Zob. tamże, s. 13.

6 „Przesunięcia wyrazu są nośnikami pewnych jakości estetycznych czy znaczeń (informacji stylistycznych), które należy jednak interpretować również na wyższych poziomach tekstu, czyli w ramach jego funkcji całościowej” (A. Popović, *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze*, [w:] *Konteksty nauki o literaturze*, red. M. Czermińska, Wrocław 1973, s. 113).

7 Za przykład można podać strofę onieginowską, której układu nie udało się odzwierciedlić w przekładzie Adamowi Ważykowski.

8 Z. Przesmycki [Miriam], ***, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, wyb. i oprac. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007, s. 112.

Czy ktokolwiek – a jeśli tak, to kto i za pomocą jakich środków – powinien orzekać o wartości przekładu?⁹

||

Niniejsza praca stanowi analizę porównawczą fragmentów polskich przekładów *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri. Pierwszy z nich wyszedł spod pióra Juliana Korsaka (ur. 1807, zm. 1855), natomiast autorem drugiego jest Edward Porębowicz (ur. 1862, zm. 1937).

Zawieszając teoretyczne rozważania dotyczące przekładu artystycznego i jednocześnie korzystając ze specyficznej relacji pomiędzy tłumaczeniem a dziełem oryginalnym, pragnę wykazać, jak przynależność tłumacza do prądu literackiego może wpłynąć na kształt tłumaczenia i jego recepcję¹⁰.

Na początku chciałbym poruszyć kwestię wyboru tłumaczenia dzieła Dantego dokonanego przez wydawców serii Biblioteka Narodowa

9 Warto zaznaczyć, że czas dokonania tłumaczenia nie musi świadczyć o jego wartości. Zdarza się, że sięgamy do dorobku poprzednich epok. Za przykład mogą posłużyć: *Giaur* Mickiewicza, *Iliada* Dmochowskiego, *Dworzanin polski* Górnickiego, *Biblia* Wujka. Jednocześnie można wyróżnić utwory o szczególnej nośności, których tłumaczenia pojawiały się w niemal każdej epoce – takie jak *Hamlet* czy *Boska Komedia*.

10 W tym przypadku mowa o przynależności Juliana Korsaka do romantyzmu polskiego oraz Edwarda Porębowicza do Młodej Polski. Zdaję sobie sprawę z możliwości występowania luk metodologicznych, jakie mogą wynikać z powyższych założeń. Dla uproszczenia biorę w nawias takie czynniki, jak dialogiczność między romantyzmem a Młodą Polską (sam Porębowicz w niektórych momentach posługuje się tłumaczeniami Korsaka czy Mickiewicza) oraz fakt, że poddaję analizie nieliczne fragmenty *Boskiej Komedii*. Nie twierdzę również, by tłumaczenia Korsaka i Porębowicza stanowiły bezwzględny transparent dla ich periodów literackich – szczególnie, jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, że żaden z nich nie jest uznawany za czołowego przedstawiciela epoki.

Interesuje mnie analiza – nie synteza. Pracę traktuję jako swoisty eksperyment metodologiczny (mogący stanowić przyczynek do dalszych badań), którego celem jest poszukiwanie romantycznego i młodopolskiego „pierwiastka” w powyższych przekładach – nie zaś próba konstatawania o całościowym charakterze epoki. W pracy nie będę się odwoływał do oryginalnego dzieła Dantego. Problem naukowy moich rozważań posiada charakter historycznoliteracki – nie jest teoretyczną kwestią komparatystyczną, która obejmuje zgodność przekładów z oryginałem. Andrzej Litwornia zestawia oryginał fragmentu *Pieśni III (Pieńko)* z polskimi tłumaczeniami, poświęcając temu zagadnieniu cały rozdział swojej książki (A. Litwornia, „Dantego któż się odważy tłumaczyć?”. *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa 2005, s. 143–249).

wydawnictwa Ossolineum¹¹. Autor wstępu – Kalikst Morawski – uzasadnia swoje stanowisko w sposób następujący:

O ile chodzi o przekłady polskie, nie brano pod uwagę przekładów z ubiegłego stulecia [XIX-wiecznych – F. E. C.], tzn. przekładów Juliana Korsaka (1860) i Antoniego Stanisławskiego (1870). [...] Przekład Porębowicza [...] uznany jest za najlepszy przez większość krytyków. Posiada on swoisty polot poetycki i jest już do pewnego stopnia uświęcony tradycją. Tłumacz starał się stworzyć specjalny język archaizowany, co w niektórych wypadkach utrudnia zrozumienie tekstu i sprawia wrażenie sztuczności. Jednakże trzeba przyznać, że Porębowicz posiadał talent poetycki, co było również jednym z kryteriów wyboru przekładu¹².

Morawski jedynie napomina o przekładzie Korsaka, właściwie nie rozwijając wątku pierwszego pełnego przekładu *Boskiej Komedii* na język polski. Także Walerian Preisner zdaje się nieprzychylny romantycznemu tłumaczeniu. W obszernej biografii krytycznej dzieła Dantego pisze:

Ma on [przekład Korsaka – F. E. C.] obecnie może jedynie znaczenie zabawkowe właśnie jako nasz pierwszy, całkowity, drukowany przekład *Boskiej Komedii*, bo jego wartości literackie są bardzo słabe. [...] Mnóstwo wyrazów niemile brzmiących, zgrzytliwych, czasem barbarzyńskie [...]. We wstępie i przypisach roi się od błędów rzeczowych i historycznych [...]. Nierzadko opuszcza Korsak część tekstu oryginału [...]¹³.

Z drugiej strony Preisner zaznacza, że tłumaczenie romantyczne można uznać za pionierskie i że w ogólnym rozrachunku zostało ono zbyt surowo osądzone przez krytykę¹⁴.

11 Wybór w literaturoznawstwie zawsze wiąże się z wartościowaniem (zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976, s. 314–315); „Jak w przypadku każdej antologii, kryteria wyboru są dyskusyjne, zabarwione zawsze w mniejszym lub większym stopniu elementem subiektywnym” (K. Morawski, *Wstęp*, [w:] D. Alighieri, *Boska Komedia*, Wrocław 1986, s. CXII).

12 K. Morawski, *Wstęp*, [w:] D. Alighieri, *Boska Komedia*, s. CXIV–CXV.

13 W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce*, Toruń 1957, s. 53–54.

14 Zob. tamże, s. 55.

Autor *Danteo i jego dzieł w Polsce* nobilituje tłumaczenie Porębowicza. Uważa je za najbardziej udane, lecz zwraca uwagę na jego usterki:

Jakkolwiek przekład ten z dotychczasowych całkowitych bezsprzecznie stosunkowo najlepszy, to nie jest jednak bez znacznych wad. [...] w wypowiedziach [krytyków – F. E. C.] brzmi przesada; wynika ona stąd, że mało kto zadał sobie trud uważnego przeczytania całości, a sądził jedynie na podstawie kilku pieśni i fragmentów, z których niejeden jest istotnie niezrównany. [...] przekład ten jest przystępny tylko dla czytelników znających dobrze starą polszczyznę. [...] Do tego dołącza się jeszcze kunsztowność słów i stylu poetyckiego, przechodząca dość często w przesadną sztuczność i stąd w nienaturalność i niejasność¹⁵.

Mamy zatem do czynienia ze zjawiskami analogicznymi. Preisner łągodzi zarówno ostrą krytykę wersji Korsaka, jak i entuzjastyczne pochwały tłumaczenia Porębowicza.

Taki stan rzeczy uzasadnia zestawienie ze sobą dwóch przekładów: pierwszego oraz tego, który powszechnie uznaje się za najlepszy. Będzie to próba zrewidowania zastanej postaci dyskursu oraz zmierzenia się z protekcyjnym głosem „tradycji” oraz „większości krytyków”.

III

Analizę rozpocznę od inicjalnych zdań utworu – „skrzydlatych słów” rozpoczynających opowieść o podróży głównego bohatera¹⁶. Oto tłumaczenie pierwszych kilkunastu wersów w wersji Porębowicza:

W życia wędrowce, na połowie czasu,
Straciwszy z oczu szlak niemyłej drogi,
W głębi ciemnego znalazłem się lasu.
Jak ciężko słowem opisać ten srogi
Bór, owe stromych puszczy pustynne dzicze,
Co mię dziś jeszcze nabawiają trwogi.

¹⁵ Tamże, s. 74–75.

¹⁶ Warto zaznaczyć, że obaj tłumacze posłużyli się – tak jak Dante – jedenastozgłoskowcem, co ułatwia analizę porównawczą.

Gorzko – śmierć chyba większe zna gorycze;
Lecz dla korzyści, dobytých z przeprawy,
Opowiem lasu rzeczy tajemnicze.
Nie wiem, jak w one zaszedłem dzierżawy,
Bo mną owładła senność jakaś duża
W chwili, gdy drogi zaniechałem prawej¹⁷.

Porębowicz konsekwentnie trzyma się dantejskiej tercyny – pauza zdaniowa pojawia się regularnie po trzech wersach, a rymy układają się następująco: *a / b / a || b / c / b || c / d / c || d / e / d*. Zastosowana została kunsztowna przerzutnia („ten srogi / Bór”) oraz ekspresyvizm: „Gorzko” [!]. Autor przekładu odwzorowuje epopeiczną narrację, a wyraźnie zarysowany epicki dystans wzmacnia styl patetyczny.

Powyższy fragment Korsak przetłumaczył w sposób następujący:

Z prostego toru w naszych dni połowie
Wszedłem w las ciemny; jaka gęstwa dzika,
Jakie w tym lesie okropne pustkowie,
Żyjący język tego nie wypowie;
Wspomnienie gorzkie i zgrozą przenika,
Śmierć odeń gorzką nie więcej być może.
Lecz o pomocach mówiąc dobroczynnych,
Jakie spotkałem zszedłszy w to rozdroże,
Powiem, com widział, wiele rzeczy innych.
Jak w ten las wszedłem, przypomnieć nie mogę.
Senny, prawdziwą opuściłem drogę¹⁸.

W tym przypadku tercyna nie zostaje zachowana (układ rymów: *a / b / a / a / b / c / d / c / d / e / e*). Korsak odrzuca klasycystyczne normy, wprowadza do przekładu romantyczną swobodę – wersyfikacyjną oraz stylistyczną. Las ukazany jest w sposób bardziej zmetaforyzowany niż u Porębowicza, przez pryzmat uczuć podmiotu mówiącego, który otwarcie przyznaje, że nie jest w stanie oddać grozy sytuacji („Żyjący język tego

17 D. Alighieri, *Boska Komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1975, s. 25.

18 D. Alighieri, *Boska komedia*, cz. I, tłum. J. Korsak, Złoczów b.d. (przed 1918), s. 61–62.

nie wypowie”)¹⁹. Styl jest mniej patetyczny, swobodniejszy, balladowy. Powoduje to, że tłumaczeniu brakuje epickiej płynności narracyjnej, którą dysponuje Porębowicz²⁰.

W swojej pracy nie chciałbym się jednak skupiać na pierwszej części *Boskiej Komedii*. Ze względu na fakt, że w ogólnej świadomości czytelniczej jest ona zakorzeniona najsilniej, postanowiłem jako przedmiot dalszych rozważań wyznaczyć fragmenty *Raju*. Czytając *Piekieł*, warto pamiętać, że pod koniec swojej wędrówki główny bohater uświadamia sobie, że za (absolutnie) wszystko odpowiada „Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy”²¹.

Skrajne części utworu znacząco różnią się atmosferą, ogólną tonacją oraz paletą wykorzystywanych motywów. W *Piekieł* Dante doświadcza konfrontacji ze złem, które ma proveniencję ludzką, w *Raju* zaś dotyka nieznanych człowiekowi sfer Boskich. Trwoga przechodzi w podziw, sceneria grzechu – w krajobraz Królestwa Niebieskiego.

Istotna jest postać przewodnika Dantego. W *Piekieł* Wergiliusz prowadzi go i chroni, lecz pozostaje bohaterem drugoplanowym, którego rola przeważnie ogranicza się do wyjaśniania rzeczywistości przedstawionej. W ostatniej części *Boskiej Komedii* środek ciężkości zostaje przesunięty – dominantę emocjonalną i nastrojową stanowi miłość Dantego i Beatrycze. Choć bohaterka przyjmuje scholastyczny ton, a jej postać urasta do teologicznej figury²², rozmowa między Dantem a Beatryczą nieprzerwanie pozostaje w kontekście erotycznym, jako liryczny dialog kochanków.

W młodopolskim tłumaczeniu czytamy:

Beatryks w niebo, a ja w urodziwą
Twarz jej patrzałem. Jak grot pocisku
Tkwi w sednie, ledwo pchnięty cięciwą,
Jam nagle w dziwnym zawisnął zjawisku:
Wzrok mi porwało; więc ona, co do dna

19 O kategorii przemilczenia w tłumaczeniu Korsaka wspomnę w dalszych częściach kompozycyjnych pracy.

20 Warto zaznaczyć, że Porębowicz mógł korzystać z – obfitej w prozę narracyjną – spuścizny literackiej drugiej połowy XIX wieku.

21 Tak brzmi ostatni wers *Raju* w tłumaczeniu Korsaka, którym posłużył się także Porębowicz.

22 Zob. M. Barbi, *Dante*, tłum. M. Gałuszka, Warszawa 1965, s. 90.

Przegląda dusze w jednym myśli błysku,
Spojrzała na mnie piękna i pogodna.
„Podziękuj – rzekła – Dobroci Przedwiecznej,
Oto planeta pierwszym niebem włodna”.
Wtem mię ogarnął jakby obłok mleczny:
Tuman błyszczącej, gęstej, zbitej bieli,
Skrzącej jak klejnot w poświacie słonecznej²³.

Korsak przetłumaczył powyższy fragment *Pieśni II* w sposób następujący:

A Beatryce wciąż w górę patrzała,
Jam patrzył na nią; jak złożona strzała
Na łuku, z węzła zrywa się i leci,
Tak szybko byłem w tym miejscu, gdzie świeci
Cudowna światłość, której blask uroczy
Od Beatrycy oderwał mi oczy.
Ona, co w głębi mego serca czyta,
Zwrócona do mnie, tak piękna i miła,
Ze zwykłym słów swych wdziękiem i urokiem
„Wzniesź wdzięczną duszę do Boga”, mówiła:
„Przez Niego nas tu pierwsza gwiazda wita”.
Byliśmy zda się przykryci obłokiem
Lśniącym i twardym, grał blasków tysiącem,
Jak dyamentu szlif rażony słońcem²⁴.

W powyższym opisie Dante i Beatrycze zostają ukazani w kontekście ich uczucia. Mimo iż atmosfera utworu ulega znaczącej zmianie, Porębowicz nie przestaje wzorcowo trzymać się dantejskiej tercyny. W młodopolskim tłumaczeniu bohaterka jest „pogodna” i „przegląda duszę” Dantego. W przekładzie romantycznym „miła” Beatrycze czyta „w głębi” jego „serca”.

23 D. Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, s. 338–339.

24 D. Alighieri, *Boska komedia*, cz. III, tłum. J. Korsak, s. 13.

Archaizowany język Porębowicza zawodzi we fragmentach, w których na pierwszy plan wysuwa się platoniczne uczucie. Swobodniejszy przekład Korsaka prezentuje się natomiast jako interesujący przykład zastosowania charakterystycznej poetyki romantycznej. Choć z pewnością nie jest on transparentnym dziełem epoki, jego stylistyka przywodzi na myśl poematy Słowackiego czy wczesne dzieła Mickiewicza. *Raj* Korsaka można odczytać jako poemat romantyczny. W takim wypadku wszelkie usterki techniczne, które w dwóch poprzednich częściach były źródłem krytyki, tutaj przestają razić, ponieważ trafnie oddają liryczny obraz miłości idealnej – przywołujący na myśl sonety Dantego czy Petrarke²⁵. Stanowi to dowód na żywe zainteresowanie romantyków twórczością florentczyka. Jak wskazuje Wołodimir Wasyleńko, „romantyzm polski samą naturą własnego rozwoju był predestynowany do przyjęcia wpływu Dantego”²⁶.

W analizie przytoczonych fragmentów skupię się na warstwie językowo-brzmieniowej ostatnich cytowanych wersów. W obu przypadkach zostają wykorzystane zabiegi gramatyczne mające na celu utrzymanie jedenastozgłoskowca. W przypadku przekładu Porębowicza chodzi o skrócenie imienia bohaterki do formy „Beatryks”.

Podobne zabiegi fleksyjne pojawiały się również w innych tłumaczeniach dawnych epickich dzieł. Za przykład mogą posłużyć pierwsze słowa *Iliady* w klasycystycznym tłumaczeniu Franciszka Ksawerego Dmochowskiego:

Gniew Achila, bogini, głoś, obfity w szkody,
Który ściągnął klęsk tyle na greckie narody²⁷.

Korsak natomiast, w celu dodania do wersu jedenastej sylaby, posługuje się fonetycznym wariantem leksemu diament („dy[j]amentu szlif”)²⁸. Zabieg

25 Co więcej, skojarzenie to może się nasuwać właśnie z powodu struktury wersyfikacyjnej – Korsak niejednokrotnie posługuje się „sonetowymi” rymami okalającymi.

26 W. Wasyleńko, *Polskie losy Dantego w wieku XIX*, Poznań 1993, s. 8.

27 Homer, *Iliada*, tłum. F. K. Dmochowski, Wrocław 1960, s. 3.

28 W tym kontekście można przytoczyć fragment przedmowy do powieści *Pożegnanie jesieni* autorstwa Witkacego: „Nikt nie zmusi mnie, abym pięknie brzmiące słowo dwusylabowe «tryumf» drukował «triumf». Zamienia się ono w ten sposób na jednosylabowe, niezgodnie zupełnie z duchem polskiego języka” (S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, wstęp i oprac. W. Bolecki, Wrocław 2014, s. 10).

ten świadczy o afiliacji romantycznej tłumaczenia. Taką formą posługiwali się m.in. Adam Mickiewicz²⁹, Juliusz Słowacki³⁰ czy Cyprian Norwid³¹.

W przytoczonych fragmentach obu tłumaczeń dochodzi do ścisłego skorelowania warstwy językowo-brzmieniowej z warstwami wyższymi³². Metafizyczna atmosfera zostaje wyrażona poprzez zabiegi fonetyczne: odbicia konsonantyczne spółgłosek syczących i półotwartych („obłokiem / Lśniącym i twardym, grał blasków tysiącem / Jak dy[j]amentu szlif rażony słońcem” [tłumaczenie Korsaka]; „obłok młeczny: / Tuman błyszczącej, gęstej, zbitej bieli, / Skrzącej jak klejnot w poświacie słonecznej” [tłumaczenie Porębowicza]). Obaj tłumacze posłużyli się również subtelnym wtrąceniem modalności („jakby” [Porębowicz]; „zda się” [Korsak]).

Przekłady różnią się jednak w swoich stylistykach. W przekładzie Korsaka dominantę stanowi metafora – figura obłoku jest niedosłowna i upersonifikowana („grał blasków tysiącem”). Warto również zaznaczyć, że obłok okrywa dwoje kochanków („Byliśmy, zda się”). Porębowicz natomiast izoluje Dantego („Wtem mię ogarnął”). Jego opis dąży do precyza-

29 W *Prologu do Dziadów części III* czytamy:

Żywy, zostanę dla mej ojczyzny umarły,
I myśl legnie zamknięta w duszy mojej cieniu,
Jako dyjament w brudnym zawarty kamieniu.

(A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, [w:] tenże, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1982, s. 128–129).

30 W *Śnie srebrnym Salomei* czytamy:

Za żadne ja dyjamenty
Z wami długo nie pobawię,
Nie usiądę tu na ławie

(J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 163).

31 W wierszu *Po to właśnie* czytamy:

Czy zostanie
Na dnie popiołu gwiaździsty dyjament
Wiekuiętego zwycięstwa zaranie?

(C. Norwid, *W pamiętniku*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. 1, wyb. i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 221).

32 W romantyzmie przywiązywano większą wagę do brzmieniowej warstwy dzieła. Takie stanowisko zajmował również Roman Ingarden. Polski fenomenolog, wykładając swoją koncepcję warstw i faz dzieła, pisze następująco: „Składniki dzieła, występujące w jego poszczególnych fazach, [...] różnią się [...] między sobą co do bardziej szczegółowych własności. U uwagi na ich ogólny typ są one następujące: a) pewien twór językowo-brzmieniowy, w szczególności brzmienie słowa [...]” (R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 9).

cji. Wprowadzone zostają figury stylistyczne, które upodabniają fragment do mitycznego opisu: obłok zostaje w celu hiperbolizacji przyrównany do tumanu. Tłumacz posługuje się także epithetonem („błyszczącej, gęstej, zbitej”), ograniczając liczbę Ingardenowskich miejsc niedookreślenia.

IV

Boska Komedia stanowi zagadkę, której jednoznaczne odgadnięcie jest nieosiągalnym celem interpretatorów i komentatorów od niemal siedmiu stuleci³³. Carl Gustav Jung sklasyfikował utwór Dantego jako wizjonerski, sięgający do pierwotnej wizji³⁴. Analiza dzieła odkrywa przed badaczami kolejne meandry. Stanowi syntezę myśli średniowiecznej³⁵, a zarazem porusza uniwersalne i nierozstrzygnięte do czasów współczesnych problemy: filozoficzne, etyczne, teologiczne.

Każda z części znacząco się od siebie różni, a wszystkie trzy spaja mityczny pierwiastek. Problematiczna jest także genologia *Boskiej Komedii*. W dyskursie naukowym zwykło się określać dzieło Dantego – wbrew tytułowi – jako rozbudowany poemat³⁶. Trudno jednak przyporządkować normatywne kategorie utworowi tak różnorodnemu i tak złożonemu.

Jak wskazuje Michele Barbi,

[Dante] zamierzał napisać dzieło poetyckie, nie w tym jednakże sensie, jak my je dziś pojmujemy, ale zgodnie z poglądami jego czasów, które pozwalały poezji stawiać sobie także cele dydaktyczne i umoralniające. Z pewnością, współczesna koncepcja poezji jest słuszniejsza i dzięki niej możemy dostrzec w poemacie partie, w których poezja wytryska, rozlewa się i triumfuje, oraz partie, które są raczej krasomówstwem czy alegorią albo po prostu stanowią warstwę strukturalną utworu³⁷.

33 „Pierwsze chronologicznie miejsce należy się najstarszym komentatorom i autorom życiorysów poety. Wkrótce po śmierci Dantego, około roku 1325 powstał w Bolonii komentarz, którego autorem jest Ser Graziolo de'Bambaglioli” (K. Morawski, *Wstęp*, s. III).

34 Zob. C. G. Jung, *Psychologia i twórczość*, <http://teoria-literatury.cba.pl/index.php/c-g-jung-psychologia-i-tworczosc-czytaj-on-line/> (dostęp: 19.05.2016).

35 Zob. http://staropolska.pl/tradycja/średniowiecze/Dante_Alighieri.html (dostęp: 13.09.2016).

36 J. Sokolski, *Boska Komedia* [hasło], [w:] tenże, *Literatura staropolska*, Wrocław 2004, s. 27.

37 M. Barbi, *Dante*, s. 94.

Interesujący jest choćby rozdzźwięk genologiczny między *Piekłem* a *Rajem*. Pierwsza część wędrówki Dantego silnie koresponduje z *Eneidą*, dlatego może się kojarzyć z eposem. Kwestia wariantywności gatunkowej ostatniej części dzieła pozostaje otwarta. Michele Barbi wskazuje, że „*Raj* jest przede wszystkim pieśnią o Beatrycze”³⁸. Natomiast według Jacka Sokolskiego

opis nieba jest właściwie rodzajem wielkiego hymnu wyśpiewanego przez Dantego na cześć Boga, którego siedziby i oblicza nie jest jednak poeta w stanie opisać, gdyż, jak sam zaznacza, jego wyobraźnia nie podoła temu zadaniu³⁹.

Powróć do analizy fragmentów tłumaczeń. Interesują mnie – wspomniane przez Sokolskiego – różnice w zabiegach, których celem jest ekspozycja samouświadomionej niemożności retorycznej podmiotu mówiącego. Milczenie (zwłaszcza w tłumaczeniu Korsaka) stanowi w *Raju* powracającą kategorią estetyczną. Podmiot mówiący powtarza, że nie jest w stanie werbalnie wyrazić swoich przeżyć.

Za przykład może posłużyć fragment *Pieśni XXIII z Raju*. Najpierw w tłumaczeniu Korsaka:

I zdało mi się, z jej oczu, z jej liców
Radość tryskała iskrami, płomieniem;
Pomimo woli tu czuję potrzebę
Zakryć blask tego obrazu milczeniem⁴⁰.

Następnie u Porębowicza:

Twarz swą ubrała w płomienie, a w oku
Zatliła takiej radości kagańce,
Że nie potrafię skreślić jej uroku⁴¹.

38 Tamże, s. 90.

39 J. Sokolski, *Boska Komedia* [hasło], s. 28.

40 D. Alighieri, *Boska komedia*, cz. III, tłum. J. Korsak, s. 165–166.

41 D. Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, s. 438–439.

By nie powielać refleksji o różnicach stylistycznych, zwrócę uwagę na wprowadzenie do przekładu figury milczenia. Porębowicz – oszczędny w słowach – używa bezpośredniej frazy (którą można uznać za przykład stylu młodopolskiego): „nie potrafię skreślić jej uroku”. U Korsaka meta-tekstowe wyznanie urasta do rozbudowanej figury myśli – *praetermissio*.

To kolejny przykład ilustrujący opozycję między młodopolską manierą oraz romantyczną wylewnością. W celu oddania napięcia między bohaterami i uwypuklenia uroku Beatrycze rozciąga retoryczne pominięcie, dodając do tłumaczenia dodatkowy wers („Pomimo woli tu czuję potrzebę / Zakryć blask tego obrazu milczeniem”).

Można także przytoczyć wyznanie Dantego z *Pieśni XXXI*. W tłumaczeniu Korsaka czytamy:

Ja, com przechodził bez tchu i popasu
Z ziemskiego w boskie, do wieczności czasu,
Od Florentynów gwaru i hałasu
Do rozumnego i cichego ludu,
Nie dziw, że wzruszon dziwem i zapalem
Nie chcąc nic słyszeć i mówić, milczałem⁴².

Porębowicz przetłumaczył ten fragment w sposób następujący:

Mnie, com z ludzkiego do bożego stanu
I z doczesności leciał wieczność witać,
Z florenckich granic w kraj oddany Panu,
Jakież musiało osłupienie chwytać!
Zdumiony, szczęśliwi, zapatrzony w Róży,
Czekałem, nierad ni słuchać, ni pytać⁴³.

Potrójnie rymujące się wersy wzmagają melodyjność tekstu Korsaka. Pojawiają się również znamiona romantycznej aksjologii: ziemski „gwar” i „hałas” przeciwstawione zostają „rozumnemu i cichemu ludowi” – mieszkańcom niebios. Interesująca jest również różnica w ostat-

42 D. Alighieri, *Boska komedia*, cz. III, tłum. J. Korsak, s. 224–225.

43 D. Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, s. 477.

nich wersach przytoczonych fragmentów, a w szczególności predykat zdania nadrzędnego. Porębowicz wprowadza kategorię czekania, natomiast Korsak – milczenia.

V

Choć różnice w tłumaczeniach są niewielkie, pojawiają się regularnie i stanowią matrycę porównawczą, zdeterminowaną przez nurt, do którego należy tłumacz.

Porębowicz skrupulatnie spełnia obietnicę Dantego z pierwszych wersji dzieła („opowiem lasu rzeczy”) poprzez konsekwentne kształtowanie struktury narracyjnej. Wyprawa głównego bohatera to mityczna, epopeiczną podróż – rozpoczynająca się od katabazy, a zakończona na wniebowzięciu – która winna być opisywana w „epicznym rymie”⁴⁴, archaizowanym językiem, wiernym stylowi Wergiliusza. Przekład młodopolski jest skonwencjonalizowany i jednolity, jednak we fragmentach o dużym „ładunku emocjonalnym” narracja staje się sztuczna, pretensjonalna i manieryczna.

W przypadku Korsaka zaciera się dystans – chronotopowy, emocjonalny, poznawczy – który dyktuje epopeiczna konwencja. Podczas swojej opowieści podmiot mówiący odbiera świat przedstawiony na nowo i zgodnie z romantyczną epistemologią. Korsak nie potrafi zachować płynności narracji w *Piekle*, radzi sobie natomiast znakomicie w kreśleniu relacji między Dantem a Beatrycze. Jego tłumaczenie daje się odczytać poza genologicznymi czy stylistycznymi ramami dzieła oryginalnego. *Boska Komedia* Korsaka jest ściśle osadzona w kontekście romantycznym.

Z powyższej analizy wypływa wniosek, iż o ile (ze względu na „liczne paradoksy przekładu”) trudno orzekać o możliwości czy też niemożliwości przełożenia dzieła literackiego na obcy język⁴⁵, o tyle w przypadku *Boskiej Komedii* perspektywa powstania – posługując się kategorią Miriama – „tłumaczenia doskonałego” jest tym bardziej odległa⁴⁶. I przez wierność

44 Fragment monologu Wergilego z *Pieśni I (Piekło)* w przekładzie Porębowicza (tamże, s. 27).

45 Zob. W. Soliński, *Przekład artystyczny...*, s. 7.

46 „Wiadomo, że sam Dante oceniał sceptycznie możliwość wiernego i poprawnego odtwarzania dzieła literackiego w innym języku niż język oryginału” (K. Morawski, *Wstęp*, s. CXIV).

przekładu nie mam na myśli ścisłości leksykalnej, lecz oddanie ogólnej atmosfery panującej w dziele.

Nie zamierzam orzekać, które tłumaczenie jest według mnie *lepsze*. Z jednej strony zmysł filologiczny podpowiada, by oddać hołd szlachetnemu przekładowi Porębowicza. Z drugiej – „czytelnicze serce” faworyzuje wersję Korsaka i to właśnie do niego nakazuje powracać w poszukiwaniu – mówiąc słowami Cypriana Norwida – *prawdy estetycznej*⁴⁷.

Stąd wyłania się paradoks ogólnoliteracki: konsekwencja artystyczna (rozumiana przez *spójność*: stylistyczną, gatunkową czy wersyfikacyjną) sama w sobie posiada wartość. Jednocześnie – w przypadku dzieł wielkich – taka spójność może nie oddać różnorodności kategorii estetycznych i zmienności faktury dzieła, stając się *obusiecznym mieczem* wykutym przez artystę.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Alighieri D., *Boska Komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1975.
Alighieri D., *Boska Komedia*, cz. I–III, tłum. J. Korsak, Złoczów b.d. (przed 1918).
Homer, *Iliada*, tłum. F. K. Dmochowski, Wrocław 1960.
Mickiewicz A., *Dziady. Poema*, [w:] tenże, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1982, s. 15–256.
Norwid C., *W pamiętniku*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. 1, wyb. i oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1968, s. 219–222.
Słowacki J., *Sen srebrny Salomei*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 2009.

Literatura przedmiotu

- Alighieri D., *O języku pospolitym*, tłum. W. Olszaniec, Kęty 2002.
Barbi M., *Dante*, tłum. M. Gałuszka, Warszawa 1965.

⁴⁷ Cyprian Norwid na temat przekładów dzieł Byrona autorstwa Wiktora Baworowskiego pisał następująco: „Wierność jest ścisła, czytając po kilkanaście wierszy – – mniejsza, czytając całe pieśni. Czy tłumacz się nad tym zastanowił? Kryje to znakomitą prawdę estetyczną!...” (C. Norwid, *[O tłumaczeniach Byrona]*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. 4, oprac. J. W. Gomułicki, s. 270).

- http://staropolska.pl/tradycja/sredniowiecze/Dante_Alighieri.html (dostęp: 13.09.2016).
- Ingarden R., *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 7–59.
- Jung C. G., *Psychologia i twórczość*, <http://teoria-literatury.cba.pl/index.php/c-g-jung-psychologia-i-tworczosc-czytaj-on-line/> (dostęp: 19.05.2016).
- Klemensiewicz Z., *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa*, [w:] *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, red. P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, Kraków 2013, s. 53–65.
- Litwornia A., „*Dantego ktoś się odważy tłumaczyć?*”. *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa 2005.
- Łempicki Z., *Wybór pism*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1966.
- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976.
- Morawski K., *Wstęp*, [w:] D. Alighieri, *Boska Komedia*, Wrocław 1986.
- Norwid C., *[O tłumaczeniach Byrona]*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. 4, wyb. i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 269–271.
- Popovič A., *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze*, [w:] *Konteksty nauki o literaturze*, red. M. Czermińska, Wrocław 1973, s. 107–126.
- Preisner W., *Dante i jego dzieła w Polsce*, Toruń 1957.
- Przesmycki Z. [Miriam], ***, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, wyb. i oprac. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007, s. 112.
- Sokolski J., *Boska Komedia* [hasło], [w:] tenże, *Literatura staropolska*, Wrocław 2004, s. 28.
- Soliński W., *Przekład artystyczny a kultura literacka*, Wrocław 1987.
- Wasylenko W., *Polskie losy Dantego w wieku XIX*, Poznań 1993.
- Witkiewicz S. I., *Pożegnanie jesieni*, wstęp i oprac. W. Bolecki, Wrocław 2014.

Between Dante's style of writing and the influence of translation techniques on the *Divine Comedy* About the Polish translations of the *Divine Comedy*

Summary

The subjects of the article are Polish translations of Dante's *Divine Comedy* – the romantic interpretation of Julian Korsak and the modernist interpretation of Edward Porębowicz.

The author of the article does the comparative analyze of the episodes of *Inferno* and *Paradiso*. The considerations apply to the reception of the translations, to the lingual structure and especially to the poetics: the stylistics, the versification and the literary genology. The analyze is the contribution to the reflection on the history of literature; the article presents the connection between the context of the native tradition of the writer-translator and the character of the artistic translation.

Keywords: *Divine Comedy*, translation, reception of translation, Korsak Julian, Porębowicz Edward.