

ALEKSANDRA BUDREWICZ

(Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie)

PRZEKŁAD, PARAFRAZA CZY PLAGIAT? NIE-BOSKA KOMEDIA ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO PO ANGIELSKU



W Roku 1912 – w stulecie urodzin Zygmunta Krasińskiego – pisano: „Poetą popularnym nieprędko jeszcze będzie – może nigdy”¹. Po upływie ponad dwustu lat od jego urodzin trzeba ten sąd podważyć. Jeśli popularność autorów mierzy się, między innymi, liczbą i jakością tłumaczeń ich dzieł na języki obce, to w przypadku Krasińskiego możemy mówić o sporej popularności. Przekładów jego utworów jest bowiem niemało, czego dowodzą ustalenia Mieczysława Giergielewicza². Niniejszy artykuł omawia kwestię istnienia Krasińskiego w języku angielskim, nie w tłumaczeniu jednak, a w angielskiej parafrazie *Nie-Boskiej komedii*.

Do zainteresowania za granicą Krasińskim i jego dramatem przyczyniły się – rzecz powszechnie znana – wykłady Adama Mickiewicza. *Nie-Boska komedia* pojawiła się w wersji niemieckiej sześć lat po wydaniu oryginału (1841), przekład francuski opublikował prestiżowy „Revue des Deux Mondes” (październik 1846). Zainspirowany sądami Mickiewicza, Charles Frederick Hennigsen wspomniał *Nie-Boską komedię* w pracy *Eastern Europe and the Emperor Nicholas*, pisząc, że jest to jeden z najciekawszych tekstów nie tylko literatury słowiańskiej, lecz literatury nowszej (nowoczesnej) w ogóle³. Tytuł oddawano

1 J. Kallenbach, *Krasińskiemu*, „Pamiętnik Literacki” 1912, z. 1, s. 9.

2 M. Giergielewicz, *Krasiński In the English-Speaking World (A Biographical Review)*, w: *Zygmunt Krasiński. Romantic Universalist. An International Tribute*, ed. by W. Lednicki, New York 1964, s. 135–175.

3 Ch.F. Hennigsen, *Eastern Europe and the Emperor Nicholas*, London 1846, t. 2, s. 70. Autor poświęcił *Nie-Boskiej komedii* dużo uwagi, streszczając i omawiając dramat.

różnie: jako *The Undivine Comedy* („nie-boska”), *The Infernal Comedy* („piekielna”), Mary Lowell Putnam sugerowała tytuł *The Profane Comedy*, ze względu na zamierzone przeciwieństwo wobec utworu Dantego⁴. Pierwszy pełny angielski przekład *Nie-Boskiej komedii* ukazał się w roku 1864. Było to tłumaczenie prozą Marthy Walker Cook w amerykańskim piśmie „The Continental Monthly”⁵. Kolejny przekład (1924) był wspólnym dziełem Harriette Eleanor Kennedy i Zofii Umińskiej⁶. Trzeciego tłumaczenia (1999) *Nie-Boskiej komedii* podjął się Charles S. Kraszewski⁷.

Prawie równocześnie z pierwszym angielskim tłumaczeniem *Nie-Boskiej komedii* powstała jej anglojęzyczna parafraza – dramat *Orval, Or the Fool of Time*⁸ (wyd. ameryk. 1868; wyd. ang. 1869). Jego autor, Robert Lytton⁹ (1831–1891), syn powieściopisarza Edwarda Bulwera-Lyttona, był cenionym dyplomatą i poetą. Lytton nigdy nie przeczytał *Nie-Boskiej komedii* po polsku: korzystał z francuskiego przekładu prozą pióra Władysława Mickiewicza. Wstępne problemy do rozważań to sprawa stosunku autora do polskiego utworu oraz kwestia klasyfikacji gatunkowej (parafraza? przekład? – najczęstsze określenie *Orvala*, jakie pada w pracach polskich i anglojęzycznych, to „parafraza”¹⁰). Istnieją

Nazywa go „wild, weird and mystic” (dziki, dziwny i mistyczny) i stawia na równi z *Manfredem* Byrona, *Faustem* Goethego i *Dziadami* Mickiewicza – por. rozdz. 5: *The Infernal Comedy by Count Krasinski; with Commentaries by Mitzkiavitch* (s. 70–113). Hennigsen podkreśla, że taki dramat mógł być napisany tylko przez Polaka, czyli mieszkańca kraju nękanego wieloletnim cierpieniem i niewolą (s. 92).

- 4 M.L. Putnam, [rec. *Nie-Boska komedia*], „North American Review” 1848, vol. 67, nr 140, s. 27. Autorka zamieszcza krótkie tłumaczenia fragmentów, które opisuje (fragment rozmowy Pankracego i Hrabiego). Cyt. za: M. Giergielewicz, dz. cyt., s. 137, 164–165.
- 5 Z. Krasieński, *The Undivine Comedy*, transl. M. Walker Cook, „The Continental Monthly” 1864, wrzesień–grudzień, s. 304–314; 372–378; 497–516; 623–632. Tłumaczka nazywa Henryka *The Man* (człowiek), pomimo że to określenie jej samej nie przekonuje.
- 6 Z. Krasieński, *The Undivine Comedy*, transl. H.E. Kennedy, Z. Umińska, London 1924. Wydanie zostało opatrzone przedmową Gilberta Keitha Chestertona i wstępem Artura Górskiego.
- 7 Z. Krasieński, *The Undivine Comedy*, transl. Ch.S. Kraszewski, Lechman 1999.
- 8 R. Lytton, *Orval, or the Fool of Time; and Other Imitations and Paraphrases*, London 1869. Dalej cytaty z tego wydania oznaczam skrótem „O” i numerem strony (cyfry rzymskie odsyłają do przedmowy Lyttona, arabskie – do tekstu *Orvala*). Polskie tłumaczenie cytatów z *Orvala* podaję w moim przekładzie – A.B.
- 9 Właściwie: Edward Robert Lytton Bulwer-Lytton, pseudonim: Owen Meredith. Zob. A. Brooks Harlan, *Owen Meredith – A Critical Biography of Robert, First Earl of Lytton*, New York 1946. W „Kurierze Warszawskim” ukazała się notka, wedle której angielski dziennik „Cornhill Magazine” opublikował parafrazę poematu Krasieńskiego *Wigilia Bożego Narodzenia* („Kurier Warszawski” 1869, nr 12, s. 5).
- 10 W. Marrené, *Z literatury zagranicznej*, „Świt” 1885, nr 16 (82), s. 126. Nekrolog R. Lyttona w piśmie „The Mercury” z dn. 26 X 1891, s. 3 [online], Trove. Digitised Dnewspapers and more, [dostęp: 2014-12-20]: <<http://trove.nla.gov.au/ndp/del/article/12731238>>.

bowiem dwie przedmowy do *Orvala*, w których Lytton zaprzecza sam sobie. W przedmowie do wydania amerykańskiego z roku 1868 (wcześniejszego niż brytyjskie, wydane pod pseudonimem) pisał:

The following scenes (written many years ago) grew out of the strong and vivid impression made upon my mind by the perusal of a paper in a foreign Review [„Revue des Deux Mondes” – A.B.], containing the analysis of a Polish Poem, of which the author’s name is unknown to me. I do not understand a word of the Polish language, I have never seen the Polish Poem, I am not even sure that it has ever been published, and, certainly, this imitation of it was not undertaken by me with any view to publication. I presume, however, that it may be properly included in a volume which, like the present, is entirely composed of imitations and paraphrases.¹¹

Stwierdzenie „Nigdy nie zetknąłem się z polskim poematem” sugeruje, że Lytton nie znał żadnego przekładu *Nie-Boskiej komedii*, a jak dalej wyznaje, że jedyną inspiracją było omówienie utworu (artykuł Juliana Kłaczki w „Revue des Deux Mondes”¹²). Nie pada w przedmowie Lyttona nazwisko Krasieńskiego ani tytuł jego dzieła. Pisze o nim ogólnie: „polski poemat, którego autora nie znam”¹³. Przyznaje, że nie zna ani słowa po polsku, nie jest nawet pewien, czy utwór ten został w ogóle opublikowany, a „imitacji”, jakiej się podjął, sam nie zamierzał publikować. To wyznanie minimalizuje zależność *Orvala* od *Nie-Boskiej komedii* oraz sugeruje, że dramat Lyttona to utwór prawie oryginalny i mający bardzo mało cech wspólnych z tekstem polskim¹⁴. Trudno przyjąć to wyznanie za prawdziwe. Jak zobaczymy, *Orval* zbyt silnie naśladuje *Nie-Boską komedię*, by można uwierzyć w zapewnienia Lyttona, jakoby znał on tylko tekst Kłaczki, a nie czytał nigdy całego tekstu dramatu.

- 11 „Sceny, które nastąpią (napisane wiele lat temu), powstały z silnego i żywego wrażenia, jakie zrobiła na mnie lektura artykułu, zamieszczonego w prasie zagranicznej [„Revue des Deux Mondes” – A.B.], zawierającego analizę polskiego poematu, którego autora nie znam. Nie rozumiem ani słowa po polsku, nigdy nie zetknąłem się z polskim poematem, nie jestem nawet pewien, czy został on w ogóle opublikowany, zaś jego imitacji nie planowałem opublikować. Wydaje mi się jednak, że może ona zostać włączona do tomu, który – tak, jak niniejszy – składa się wyłącznie z imitacji i parafraz” (Oven Meredith [R. Lytton], *New Poems, in Two Volumes*, vol. 2: *Chronicles and Characters*, Boston 1868, s. 121; przekł. mój – A.B.).
- 12 J. Kłaczko, *La Poésie polonaise au XIX^e siècle. Le Poète anonyme de la Pologne et son influence sur le mouvement des esprits en 1861*, „Revue de Deux Mondes” 1862, t. 37, s. 5–64; *Poezja polska w XIX wieku i poeta bezimienny*, przeł. J. Jabłonowski, w: tegoż, *Szkice i rozprawy literackie*, przeł. S. Tarnowski, J. Jabłonowski i A. Potocki; przedm. S. Tarnowski, Warszawa 1904, s. 275–353.
- 13 W 1857 roku Lytton był w Paryżu, więc teoretycznie mógł poznać Krasieńskiego osobiście (zob. „Gazeta Narodowa” 1869, nr 11, s. 3).
- 14 Podobne myśli wyraził Mieczysław Giergielewicz (dz. cyt., s. 167).

Inaczej postępuje Lytton w przedmowie do wydania angielskiego (wydanego pod własnym nazwiskiem w 1869 roku). Wymienia autora z nazwiska (Count Sigismund Krasinski) i podaje tytuł polskiego dramatu (*The Infernal Comedy*):

In an old number of the „Revue des Deux Mondes”, I found by chance a prose translation of the *Infernal Comedy* – a Polish poem published anonymously by Count Sigismund Krasinski. I read, and read again, this strange poem with ever increasing interest and surprise. Every detail of it remained strongly impressed upon my memory, and so confused and embarrassed all subsequent attempts to complete my own conception that I finally resolved to abandon it altogether. I was, however, unwilling to do this without any record of the feelings which thus induced me to relinquish a work that had long occupied my time and thoughts: and, while the effect of the Polish poem was fresh on my mind, the following paraphrase of it was written with a rapidity which is perhaps the best guarantee of its fidelity.

(O XLIII–XLIV)¹⁵

W dalszej części przedmowy Lytton wyraża nadzieje, że jego dramat być może przyczyni się do zwiększenia popularności dzieła Krasinśkiego poprzez pełne i poprawne przekłady jego dzieł (O XLV). Omawia krótko życiorys Krasinśkiego i podaje tytuły jego najważniejszych utworów (O LXII–LXV). Swoją tekst *Orvala* autor określa jako „parafrazę” oraz „wierną reprodukcję” dzieła Krasinśkiego¹⁶. Zaznacza przy tym, że dokładna parafraza polskiego dramatu jest rzeczą niemożliwą do oddania w języku angielskim ze względu na zbyt duże różnice językowe, dlatego tekst angielski charakteryzuje naddatek słów (*overwordiness*), do którego autor się przyznaje (O LXV). Właśnie tę cechę *Orvala* krytykowano najczęściej, o czym będzie mowa w dalszej części niniejszego artykułu. Wobec tych wyznań trudno uznać szczerą przedmowę amerykańskiej. Lytton znał więc nie tylko tekst Kłaczki, ale i francuski przekład *Nie-Boskiej komedii*. Porównanie *Orvala* z francuskim tłumaczeniem i polskim oryginałem dowodzi,

15 „W starym numerze «Revue des Deux Mondes» znalazłem przez przypadek tłumaczenie prozą *Nie-Boskiej komedii* – polskiego poematu opublikowanego anonimowo przez hrabiego Zygmunta Krasinśkiego. Czytałem i czytałem ten dziwny poemat z rosnącym zainteresowaniem i zadziwieniem. Każdy jego szczegół pozostał w mojej pamięci razem z silnym wrażeniem, jakie na mnie wywarł; zawstydził mnie i przeszkodził wszystkim kolejnym próbom sfinalizowania mojej własnej koncepcji, więc w rezultacie zdecydowałem się ten pomysł porzucić. Nie mogłem tego jednak zrobić bez jakiegokolwiek wspomnienia o emocjach [towarzyszących lekturze tekstu – A.B.], które sprowokowały mnie do porzucenia myśli o pracy zaprzątającej przez długi czas moje myśli i czas; tak więc kiedy wrażenie lektury polskiego poematu pozostawało wciąż świeże w mojej myśli, stworzyłem jego parafrazę, z szybkością będącą najlepszym gwarantem jego wierności” (przekł. mój – A.B.).

16 Lytton przyznał też, że starał się zanadto nie inspirować *Faustem* Goethego (O XX–XXI), choć od jego wpływu nie udało mu się uciec (O XLVII).

że wiele partii tekstu Lyttona jest niemal wiernym tłumaczeniem Krasińskiego na angielski. *Nie-Boska komedia* obecna jest nie tylko w tekście *Orvala*, lecz także w przedmowie, w której Lytton zamieścił wierne tłumaczenie wstępów części pierwszej oraz części drugiej *Nie-Boskiej komedii* na angielski¹⁷ (zaznacza przy tym w przypisie, że źródłem wywodu jest *The Infernal Comedy*). Ten właśnie przypis zaprzecza wcześniejszemu wyznaniu z wersji amerykańskiej. *Orval* nie jest więc na pewno utworem oryginalnym.

Oba teksty – Krasińskiego *Nie-Boską komedię* oraz *Orvala* Lyttona – możemy umieścić na dwóch poziomach. 1) W porządku binarnym, w relacji prostej tekst wcześniejszy – tekst późniejszy zachodzi następujący układ: Lytton odczytuje Krasińskiego i uzupełnia go *Faustem* Johanna Wolfganga Goethego i *Manfredem* George’a Gordona Byrona, co tworzy kilka typów relacji intertekstualnych. Układ ten jest inny dla czytelnika polskiego, inny dla czytelnika angielskiego. Stosując rozróżnienia i terminologię Gérarda Genette’a, opisującego literaturę jako palimpsest¹⁸, możemy traktować *Nie-Boską komedię* jako hipotekst (tekst wcześniejszy), a *Orvala* jako hipertekst (tekst późniejszy, który nawiązuje do hipotekstu). Utwór Lyttona jest wobec Krasińskiego alegatywny, czyli przyłącza się do przestrzeni *Nie-Boskiej komedii*, powołuje się na nią, ale i do pewnego stopnia podporządkowuje się jej (wskazuje na to zwłaszcza angielskie i francuskie rozumienie tego terminu jako „lojalność” czy „podporządkowanie się czemuś”¹⁹). Alegacja pozwoli nam spojrzeć na *Orvala* jako na tekst, który otwiera czy nawet poszerza perspektywę literacką, w jakiej osadzony jest utwór Lyttona. Porównawcza lektura hipotekstu i hipertekstu dowodzi ich historycznoliterackiej konwersacji, wprawdzie jednostronnej, bo Krasiński *Orvala* nie znał, ale dowodzącej reinterpretacji, twórczej aktywizacji czy aktualizacji²⁰ pewnych znaczeń czy ogólnej wymowy *Nie-Boskiej komedii*. 2) W porządku wielowarstwowym (politekstualnym) możemy dostrzec otwarty, niekończący się ciąg asocjacji i dialogu całych tekstów i/lub

17 O XLVIII–L; LVIII–LXI. Lytton wyjaśnia, że *Orval* jest przedstawicielem samolubnej arystokracji, będącej w stagnacji i używającej zaledwie pustych frazesów (O LI–LIII).

18 Genette pisał o hipertekstualności, którą rozumiał jako „[...] każdą relację łączącą tekst B (który będę nazywał h i p e r t e k s t e m) z wcześniejszym tekstem A (który będę oczywiście nazywał h i p o t e k s t e m), na który tekst B zostaje przeszczepiony w sposób niemający nic wspólnego z komentarzem” (G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 11).

19 S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990, s. 102–103.

20 Wymienionych pojęć używam za Stanisławem Balbusem, który w ten sposób postępuje stylizację literacką. W jego ujęciu jest to metoda reinterpretacji dziedzictwa literackiego, której ulegają teksty poprzez „wtórne dystansujące uprzedmiotowienie” (tamże, s. 16).

ich fragmentów między różnymi elementami kultur. Jest on dopełniany dowolnie przez erudycję czytelników z określonych kultur czytelnicznych – polskich, francuskich i angielskich. Krasiński nie jest oryginalny, ponieważ parafrazuje Dantego; Lytton parafrazuje Krasińskiego. W tekście Krasińskiego słychać echo Goethego; Lytton Goethego eksponuje, ale milczy o Dantem. Tytuł francuskiego przekładu *Nie-Boskiej komedii* (*La Comédie Infernale*²¹) odsyła do dzieła Dantego, ponieważ eksponuje „inferno”, czyli aspekt piekielności. Z porządkiem pierwszym wiążą się pytania o naturę relacji twórczych, o proces kreacji artystycznej, o zagadnienia autorstwa, oryginalności i własności intelektualnej. To domena relacji autor – dzieło. W porządku drugim część pytań o autorstwo i prawo do pomysłu zdaje się słabnąć i znikać; to płaszczyzna kultury recepcji, a nie kultury twórczości; domena czytelnika i jego kompetencji kulturalnych.

W wieku XIX, tuż po ukazaniu się parafrazy Lyttona powstały dwa polskie obszernie studia analizujące *Orvala*: Stanisława Egberta Koźmiana²² z roku 1869 oraz Stanisława Tarnowskiego²³ z roku 1870. Daty publikacji tych tekstów dowodzą, że nasza krytyka literacka reagowała na bieżąco na nowinki zagraniczne, zwłaszcza te, które miały związek z literaturą polską. Ponad dwudziestostronicowe studium Koźmiana szczegółowo charakteryzuje i streszcza tekst Lyttona. Koźmian wylicza rozbieżności między tekstami²⁴, ale rzadko je ocenia. Zauważa wprawdzie: „Chwilę tę [scenę chrztu – A.B.] Lytton nader obszernie rozciągnął”²⁵; „Te wszystkie wspaniałe pociągi pióra naszego wieszczca, autor rozproszył w przeszło 200 wierszy. Słowa na przykład Anioła oddaje dwudziestoma, a przecież pomija owe najpiękniejsze [...]”²⁶. *Orvala* traktuje ostrożnie. Określając poemat jako „dość udatną parafrazę”²⁷ dramatu Krasińskiego,

21 [Z. Krasinski], *La Comédie Infernale*, w: *Ceuvres complètes du Poète Anonyme de la Pologne*, trad. W. Mickiewicz, S. I, Paris 1869. Dalej cytaty z tego wydania oznaczam skrótem „C” i numerem strony.

22 S. Koźmian, *Orval* (*Angielska parafraza „Nie-Boskiej komedii”*), w: tegoż, *Pisma wierszem i prozą*, Poznań 1872, t. 2, s. 235–256 (pierwodruk: „Czas” 1869, nr 129–132).

23 S. Tarnowski, *Orval* (*Angielska parafraza „Nie-Boskiej komedii”*). *Studium*, „Kronika Rodzinna” 1874, nr 8, s. 116–118 – nr 9, s. 131–134. Przed opublikowaniem tekstu Tarnowski wygłosił go w 1870 roku jako odczyt – zob. [b.a.], *Stanisław hrabia Tarnowski*, „Kłosa” 1876, t. 22, nr 560, s. 186; F. Hoesick, *Stanisław Tarnowski. Rys życia i prac*, 1906, t. 2, s. 60.

24 Streszczając akt drugi, Koźmian zauważa różnicę w długości tekstu Lyttona i *Nie-Boskiej komedii*: „Poeta angielski wtrąca następnie rozmowę między lekarzem i niańką na to tylko, aby oznajmić, że się dziecko zdrowe urodziło, ale że matka bardzo chora na nerwy, a jak niańka powiada, na serce. To wszystko Krasiński oddał jednym wykrzyknikiem Henryka po rozstaniu się z dziewczicą: A dziecię moje, o Boże!” (S. Koźmian, dz. cyt., s. 239).

25 Tamże, s. 240.

26 Tamże, s. 241.

27 Tamże, s. 235.

krytykuje go jednak za „wielomowność”²⁸. Uwagi Koźmiana przynoszą jednak oryginalne myśli dotyczące scenicznego potencjału *Orvala*. Słychać w nich głos Koźmiana – tłumacza dramatów Szekspira. Komentując na przykład scenę, w której Lytton wprowadził liczne „głosy z zewnątrz”, Koźmian twierdzi: „Cała ta scena obrachowana na to tylko, aby Panurga i Brutusa na widownię wprowadzić”²⁹. W innych uwagach z kolei dostrzegamy przejawy wrażliwości Koźmiana – anglofila, popularyzatora literatury angielskiej w Polsce, bardzo dobrze znającego brytyjską literaturę, wyobraźnię i humor narodowy („Anglik zawsze, na wzór Szekspira, musi dla kontrastu w najpoważniejsze sceny wstawić błazna”³⁰; „Tu autor wtrąca scenę znowu zupełnie na krój angielski”³¹). Ogólna ocena parafrazy jest wysoka³².

I Koźmian, i Tarnowski krytykują zakończenie *Orvala*. Według nich, jeśli jest w *Nie-Boskiej komedii* scena, którą należałoby poszerzyć, to finał. Lytton wydłuża większość scen, ale tę ostatnią skraca. Obaj nie zarzucają Lyttonowi naśladowania Krasińskiego: zauważają ściśle podobieństwa³³, ale ich nie krytykują, pisząc o *Orvalu* w pewnym stopniu jak o przekładzie *Nie-Boskiej komedii*. Wybaczą Lyttonowi to, co wytkną mu krytycy późniejsi, czyli kopiowanie Krasińskiego pod osłoną pojęcia parafrazy. Dla Koźmiana i dla Tarnowskiego zasługą Lyttona było spopularyzowanie za granicą *Nie-Boskiej komedii* oraz jej autora³⁴. Píše Tarnowski:

To też doznaje się miłego uczucia na widok, że który z naszych wielkich ludzi doczekał się choć częściowej sprawiedliwości od obcych. Nie sama tylko satysfakcja dana naszej

28 Tamże, s. 241.

29 Tamże, s. 243.

30 Tamże, s. 237.

31 Tamże, s. 242.

32 Za zalety parafrazy Koźmian uznał następujące czynniki: „Wiersz wszędzie jasny i gładki, jeśli czasem rozwlekły i bezbarwny, siłą dochodzi niekiedy do potęgi szekspirowskiej. Autor umie i lubi naśladować. Nie tylko przypomina, może zbyt często, Szekspira, ale i Byrona i Shelleya, których *Manfred* i *Prometeusz* w pewnej mierze składają się na *Orvala*” (tamże, s. 256).

33 Tamże, s. 242: „Rozmowę ojca z synem przy grobie zmarłej w obłąkaniu niewiasty, nadobnie na początku części trzeciej, według oryginału ujął w wiersz poeta angielski. Wiernie także oddał scenę między Orvalem a filozofem zapowiadającym wyzwolenie kobiet”.

34 Koźmian pisał, że Lytton oddał literaturze polskiej przysługę, a także, że „[...] jego dzieło postawione wobec utworu polskiego, dobitnie wykrywa niezrównaną ostatniego wartość, całe w nim mistrzostwo pomysłu i wykonania, i zwraca naszą uwagę na mnóstwo szczegółów, albo zostawionych domysłowi, albo też tak lekko i przelotnie nakreślonych, iż mogły ujść bacznosci najbystrzejszego nawet czytelnika” (tamże, s. 256).

narodowej miłości własnej sprawia to uczucie: domagają się tego proste uczucie ludzkie dla honoru ludzkości.³⁵

Studium Tarnowskiego jest jednak bardziej krytyczne. *Orval* to dla niego „moralna satysfakcja”³⁶. W jego wywodzie dominuje zestawianie bohaterów *Nie-Boskiej komedii* z ich angielskimi odpowiednikami: Henryka i Orvala oraz Pankracego i Panurge’a. Są – pisze Tarnowski – w tekście Lyttona „analogie” i „podobieństwa”; są też „dodatki” i „amplifikacje”; są wreszcie nieuzasadnione zmiany, do których krytyk zalicza podział na pięć epok³⁷ i nadanie im osobliwych tytułów:

Jest coś w osobnych tytułach, co przypomina straszne efektowe dramata o wielkich zbrodniach i tajemniczych intrygach. To dobre na niedzielnych afiszach dla publiczności naiwnej, która w takim tytule ma przedsmak straszego wrażenia, jakiego dozna wieczorem, patrząc na sztukę; ale na rzeczy poważnej i wielkiej jak *Nie-Boska komedia*, wywieszać szyldy takie, tłumaczące, co się dzieje w środku, jak na budach, w których się odbywają jarmarczne widowiska, to doprawdy niepotrzebny dodatek.³⁸

W XX wieku pisano o *Orvalu* jeszcze bardziej krytycznie. Jedyne Mieczysław Giergielewicz koncentruje się na rozbieżnościach między dwiema przedmiotami³⁹. Ocenia Lyttona bardzo kategorycznie: „Był przy tym tak nonszalancki wobec polskiego oryginału, że nie zainteresowało go, czy był napisany wierszem czy prozą [...], przez co utwór wyszedł na tym jak najgorzej i stał się lekturą zdecydowanie uciążliwą”⁴⁰. Parafrazę Lyttona określa jako „popisy gadulstwa” oraz „żałosne wielosłowie”; całość tekstu uznał za „rozwlekłą, powolną i ociężałą”, zaś Lytton „[...] odebrał Krasińskiemu zwięzłość i zwartość, folgując

35 S. Tarnowski, dz. cyt., nr 8, s. 116. Krytyk sporo miejsca poświęca wykazywaniu nierównorzędnej pozycji literatury polskiej względem innych literatur narodowych. Pisał patetycznie i z zalem: „Gdyby Francja była kiedykolwiek miała takiego poetę jak Mickiewicz, sława tego poety może by przechodziła sławę Byrona, jego dzieła byłyby w ręku każdego, jego imię we wszystkich ustach, cały świat oświecony oddychałby tą poezją jak powietrzem” (tamże, s. 116).

36 Tamże.

37 Tytuły brzmią następująco: *Bride and Bridegroom; Husband and Wife; Father and Son; Man and Man; Man and Fate (Panna Młoda i Pan Młody; Mąż i Żona; Ojciec i Syn; Człowiek i Człowiek; Człowiek i Przeznaczenie)*.

38 S. Tarnowski, dz. cyt., s. 118.

39 „Stylizacja wstępu amerykańskiego pomniejsza zależność przeróbki od oryginału i pozostawia wrażenie, że *Orval* jest właściwie dziełem oryginalnym, i jedynie nadmierna skrupulatność autorska skojarzyła go z dramatem polskim, nie tylko napisanym w niezrozumiałym języku, nie tylko bezimiennym, ale może właściwie wcale nieogłoszonym i bodaj nieistniejącym” (M. Giergielewicz, *Piraci Krasińskiego*, „Wiadomości” [Londyn] 1959, nr 29/30, s. 3).

40 Tamże.

nieskrępowanemu wielosłowiu”, wprowadził „barokową ozdobność, sprzeczną z duchem oryginału”. Najgorzej przetłumaczył epokę pierwszą; zrezygnowano z „nuty antysemickiej”, a wskutek rozszerzenia dramatu rodzinnego zniknęła bez śladu „wspaniała, zwięzła szorstkość pierwowzoru”:

Potraktowanie przez Lyttona tekstu *Nie-Boskiej* budzi naturalny sprzeciw uczuciowy. Przejął w zarzutach ogólnych całą akcję polskiego dramatu, wprowadzając według swego widzimisię różne przeróbki i dodatki. Zlekceważył zupełnie styl pierwowzoru. Dając nowe imiona, stworzył pozory dzieła oryginalnego i utrudnił identyfikację dzieła. Postępowanie takie nie ma nawet tego usprawiedliwienia, jakie mieli na swoją obronę przerabiacze komedii XVIII-wiecznych dzięki nadawaniu parafrazom nowego kolorytu lokalnego. Gdyby źródło zostało całkowicie zatajone, należałoby mówić o plagiacie. Półzatajenie każe myśleć o metodach korsarskich.⁴¹

Ostre i kategoryczne uwagi Giergielewicza są uzasadnione. Ma rację, kiedy zarzuca Lyttonowi „półzatajenie źródła”; z kolei kwestia „lekceważenia stylu pierwowzoru” byłaby celną uwagą, gdyby odnosiła się do tłumaczenia. Przekładem zaś *Orval* nie jest. Parafrazowanie czyjegoś utworu nie wymaga od autora stylizacji na tekst oryginalny.

Inną perspektywę przyjął Tadeusz Grzebieniowski. Pisząc o tle polityczno-społecznym *Orvala*, przyznał, że wprawdzie nie ma on wybitnych wartości artystycznych, ale jest ciekawy jako „zwierciadło światopoglądowej postawy autora”, „dokument chwili i autorytatywne zwierciadło angielskiego sposobu ustosunkowania się do niektórych ważnych zagadnień polityczno-społecznych”, „pisany w chwilach ciężkich przeżyć i kryzysów w dziejach Anglii nowożytnej”⁴². Artykuł przynosi nowe i bardzo ciekawe spojrzenie na *Orvala*. Jakości artystyczne tekstu są dla Grzebieniowskiego mniej istotne: badacz odczytuje go jako reakcję na wydarzenia polityczne i społeczne Anglii połowy XIX wieku. Pisze: „W *Orvalu* nie mogło być miejsca ani dla takich napięć i starć, jakie przedstawione są w oryginale polskim, ani na tyle mógł po obu stronach; a finałem dramatu nie mogła być śmierć przeciwników”⁴³. Powód, dla którego główni bohaterowie Lyttona są osobami mniejszego formatu, to kwestia angielskiej (czyli innej niż polska) postawy wobec człowieka i społeczeństwa. Angielscy utopiści (Thomas Moore, Thomas Carlyle) wyobrażali sobie społeczeństwo idealne, w którym rządy sprawuje elita, ale widać wzajemne zrozumienie wśród przeciwników. Grzebieniowski podaje na przykład scenę rozmowy Panurge’a i Orvala, w której Panurge twierdzi, że do rządzenia najlepsi są ludzie uzdolnieni, „arystoi”.

41 Tamże.

42 T. Grzebieniowski, *Angielska parafraza „Nie-Boskiej komedii” i jej tło polityczno-społeczne*, „Prace Polonistyczne” 1963, Seria XIX, s. 158–159.

43 Tamże, s. 164.

Racje obu przeciwników są bardziej zrównane niż w przypadku bohaterów w *Nie-Boskiej komedii*. Dalej Grzebieniowski wykazuje, że *Orval* nie mógł mieć takiej wymowy finałowej, jak utwór Krasińskiego: Lytton bowiem postrzegał Anglię jako naród wybrany i przeznaczony do wielkich zadań, dlatego rozczarował go pesymizm Krasińskiego (do tej myśli wrócimy w dalszej części rozważań).

Mając w pamięci przytoczone komentarze, przyjrzyjmy się tekstowi *Orvala*, zwracając uwagę na sposób, w jaki Lytton twórczo przekształcił *Nie-Boską komedię*. Czy i jakie echa Krasińskiego słycać w wersji angielskiej? Czy *Orval* to wierny przekład (fragmentów), czy swobodna parafraza *Nie-Boskiej komedii*⁴⁴?

Lytton przyznał, że planował napisać utwór, którego osnową byłyby wydarzenia historyczne (rewolucja 1789 roku na tle całej Europy), ale nawiązujący do nich symbolicznie i panoramicznie. Z tego powodu nie lokalizuje akcji dramatu w żadnym konkretnym miejscu (O X); bohaterom nie nadaje cech żadnej narodowości (choć, jak przyznał, „ducha” Francji nie dało się wyeliminować z utworu, bo tam właśnie wybuchła rewolucja). Lyttona postrzeżenie rewolucji wywodzi się z punktu widzenia socjologii; Krasiński zaś pojmuje ją raczej filozoficznie. W dyskurs dotyczący buntu klas Lytton wprowadza Anglię, pisząc o rewolucji socjalnej i moralnej, jaką jest targana. Mówi o konieczności chronienia tradycji w nowoczesnym społeczeństwie (O XV), poddawanych procesowi formowania i zmian. Używając metaforyki agrarnej, Lytton przedstawia społeczeństwo angielskie jako zaoraną ziemię, na której sieje się ziarna. „Żniwa przyszłości” (*the harvest of future*) przyniosą plony bardziej okazałe od tych z czasów „ruin średniowiecza”. Lytton mówi także o swoim własnym pomysle na dramat, którego nigdy nie dokończył, ale częściowo wykorzystał w *Orvalu*. Miała to być historia młodego arystokraty, zakochanego w wiejskiej dziewczynie, którego pogląd na życie i historię zmienił się radykalnie, gdy osiągnął wyższą pozycję społeczną (odziedziczył majątek i stanowisko ojca): porzucił żonę dla kochanki, żona umarła, pozostawiając synka. Drugi bohater to ślusarz, zakochany w ubogiej dziewczynie, którą uratował przed biedą; buntował się on przeciwko niskiej pozycji społecznej klasy robotniczej. Pierwotnie obaj bohaterowie mieli być głównymi postaciami dramatu Lyttona, ale autor pomysł porzucił, wykorzystując tylko niektóre elementy, kiedy tworzył *Orvala*.

44 Rozważania na ten temat zostały zawarte w artykule Jakuba Czernika (*Konserwatysta patrzy na rewolucję. „Nie-Boska komedia” i „Orval, Or the Fool of Time”*, w: *Wokół Krasińskiego*, pod red. M. Sokalskiej, Kraków 2012, s. 115–131). Perspektywa przekładoznawcza, którą przyjął badacz, oświetla *Orvala* w ciekawy sposób: Czernik uznaje *Orvala* za parafrazę, podaje kilka przykładów z tekstu, dowodzących znaczących różnic między utworem Lyttona a *Nie-Boską komedią* oraz łągodzenia ideologii rewolucji w tekście angielskim (por. s. 126–128).

W przedmowie do *Orvala* Lytton interpretuje koncepcję rewolucji według Krasieńskiego jako „bardzo smutną”, jako pożegnanie wskazujące na powszechny upadek bez nadziei (O LVI). Głównego bohatera ocenia bardzo krytycznie: to człowiek, który nie potrafi wykonać ani domowych, ani społecznych obowiązków, ponieważ wszystko poetyzuje (łącznie z samym sobą). W katastrofach, które spadają na jego rodzinę (choroba żony i syna), w anarchii społeczeństwa oraz upadku swoich wyznawców – Orval dostrzega zaledwie dramat do odegrania. Utwór Lyttona w zamierzeniu autora miał pokazać walkę arystokracji i klasy robotniczej na przykładzie starcia Orvala i Panurge’a. Miała to być także historia miłości obu mężczyzn do tej samej kobiety oraz zemsty Panurge’a za to, że Orval uwiódł jego ukochaną.

Pankracy Krasieńskiego nosi u Lyttona właśnie imię Panurge’a, co w założeniu ma być angielską wersją imienia bohatera *Nie-Boskiej komedii* (Pankracy oznacza „wszechmocny”⁴⁵), przy czym może budzić skojarzenia z bohaterem z kart *Gargantui i Pantagruela* François Rabelais’go⁴⁶, komicznym Panurgiem. Te asocjacje skrytykowali Tarnowski i Giergielewicz („zupełnie chybione skojarzenie z Rabelais’owskim ulubieńcem Pantagruela”⁴⁷).

Odpowiednikiem hrabiego Henryka jest zaś tytułowy Orval. Etymologia tego imienia wskazuje na źródła religijne. Orval to nazwa średniowiecznego opactwa w belgijskim Luksemburgu, od 1123 roku zamieszkanego przez zakon cystersów z Trois-Fontaines⁴⁸, zburzonego (razem z biblioteką i domami zakonnymi) podczas rewolucji francuskiej⁴⁹. Z pięknego kościoła pozostały ruiny. Historia opactwa wiąże się także z tak zwanym prorocstwem orvalskim, opisującym ważne

45 W języku francuskim istnieje wyrażenie *mouton de Panurge* (baran Panurga), nawiązujące do IV księgi *Gargantui i Pantagruela* François Rabelais’go, mówiące o ślepym instynkcie naśladowania odruchów zbiorowych i jego zgubnych skutkach.

46 Zob. ciekawą analizę Panurga jako komicznej i zagadkowej postaci literackiej w pracy Mary E. Ragland *Rabelais and Panurge: A Psychological Approach to Literary Character*, Amsterdam 1976 (zwł. s. 43–52).

47 M. Giergielewicz, *Piraci Krasieńskiego*, s. 3.

48 Inna nazwa to Aurea Vallis (Złota Dolina). Szczegółowe informacje na temat historii opactwa oraz przepowiedni zawiera hasło *Orval* w *Encyklopedii kościelnej* (wyd. ks. M. Nowodworski, Warszawa 1891, t. 17, s. 463–465). Prorocstwo było na pewno znane przed rewolucją francuską; drukiem ogłoszono je w 1839 roku. Zob. też P.Ch. Grégoire, *Orval – le Val d’Or depuis la nuit des temps*, Serpenoises 2011. Opactwo zostało odbudowane, mieści się w nim obecnie muzeum oraz browar piwny (wyrób piwa i serów miał wspomóc finansowo odbudowę opactwa). Por. też *Histoire* [online], Orval, [dostęp: 2014-12-20]: <<http://www.orval.be/fr/>>.

49 Niektóre źródła podają, że opactwo zostało okradzione przez rewolucyjne bandy. Zob. hasło *Orval* autorstwa księdza Zygmunta Chełmickiego w redagowanej przez niego *Podręcznej encyklopedii kościelnej* (Warszawa 1913, t. 29/30, s. 248).

wydarzenia polityczne (m.in. dojście do władzy Napoleona I, powrót dynastii Burbonów, studniowe cesarstwo 1815 roku, cesarstwo Napoleona III). Imię tytułowego bohatera ma więc znaczenie symboliczne: to człowiek wyjątkowy, bo obdarzony większą, tajemną wiedzą o przyszłych wypadkach.

Pierwowzór polski (*Nie-Boska komedia* Krasieńskiego) i francuska translacja są znacznie krótsze od parafrazy angielskiej. Tłumaczenie francuskie jest wierne w stosunku do polskiego oryginału (pod względem rozmiaru i nazewnictwa). *Orval* jest znacznie bardziej rozbudowaną wersją *Nie-Boskiej komedii*. Tarnowski stwierdził nawet, że Lytton „podwoił, potroił jej [*Nie-Boskiej komedii* – A.B.] rozciągłość i długość”⁵⁰. Widać to na przykład, kiedy porównamy sposób potraktowania tego samego fragmentu (wypowiedź Męża przed spotkaniem z Pankracym, część trzecia *Nie-Boskiej komedii*) w trzech wersjach – oryginalnej Krasieńskiego⁵¹, francuskiej (przekład) i angielskiej (parafraza):

Nie-Boska komedia

Niegdyś o tej samej porze, wśród grożących niebezpieczeństw i podobnych myśli, Brutusowi ukazał się geniusz Cezara.

I ja dziś czekam na podobne widzenie. – Za chwilę stanie przede mną człowiek bez imienia, bez przodków, bez anioła stróża – co wydobył się z nicości i zacznie może nową epokę, jeśli go w tył nie odrzucę nazad, nie strącę do nicości.

Ojcowie moi, natchnijcie mnie tym, co was panami świata uczyniło – wszystkie lwie serca wasze dajcie mi do piersi – powaga skroni waszych niechaj się zleje na czoło moje. – Wiara w Chrystusa i Kościół Jego, ślepa, nieubłagana, wrząca, natchnienie dzieł waszych na ziemi, nadzieja chwały nieśmiertelnej w niebie, niechaj zstąpi na mnie, a wrogów będę mordował i palił, ja, syn stu pokoleń, ostatni dziedzic waszych myśli i dzielności, waszych cnót i błędów.

Bije dwunasta.

Teraz gotów jestem.

Wstaje.

(N 99–100)

La Comédie Infernale

Jadis, à la même heure, au milieu de pareils dangers et de pensées semblables, le dernier Brutus vit apparaître le genie de César. J’attends aussi une vision semblable. Dans quelques instants, un home sera devant moi qui n’a pas de nom, qui n’a pas d’aïeux, qui n’a pas d’ange gardien, – surgi du néant – et qui ouvrira peut-être une ère nouvelle, si je ne l’écrase et ne le replonge dans le néant. O mes ancêtres! donnez-moi ce qui vous a rendu les maîtres du monde; – Mettez vos cœurs de lion dans ma poitrine; que l’austère majesté de vos fronts se reflète sur mon visage; que la foi en le Christ et en son église, foi aveugle, indomptable, brûlante, inspiration de vos cœurs sur la terre et de votre espérance dans les cieux, se rallume en moi, – et je porterai le fer et la flamme au mi-

50 S. Tarnowski, dz. cyt., nr 8, s. 117.

51 Z. Krasieński, *Nie-Boska komedia*, oprac. J. Kleiner, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem „N” i podaję numer strony.

lieu de ces fils de la terre, moi, fils de cent générations d'hommes, le dernier héritier de vos pensées et de vos vertus, de votre vaillance et de vos fautes. (Minuit sonne.) Maintenant, je suis prêt.

(C 237)

Orval

Midnight! It was, methinks, at this same hour,
Upon the eve of battle and of death,
That the last Brutus, if the tale be true.
Beheld his Evil Genius. I await
A like encounter, haply a like fate;
Who, ere that unreturning traveller, Time,
Add to lost hours this night's now neighbour'd noon,
Here in my fathers' hall must, face to face,
Behold a being of no fathers' born;
A man without a birthplace or a name.
An apparition from the immense abyss
Of nothingness arisen (who knows?) to be
Perchance the father of an age not mine;
If I, lone champion of the kingly past,
Whose ghostly armies are the dead and gone,
Whose battle-cry is a world's epitaph,
Now fail to hurl this human portent back
Into the blackness of the bottomless pit,
From whence it issues. I? Ay, there's the point
Where stealthy thought creeps in to steal the heart
Of hardest enterprise. What is my blood
To consecrate? Or is it yet so well
Worth saving from the slough wherein it sinks,
This marrowless and miserable frame
Of things, that styles itself Society?
The unkingly tenancy of kingly thrones.
The coalesced and concrete egotisms
Of Class, the unintelligence of Power,
The Church's great uncharity, and all
The organized hypocrisy of things!
Can man's wit cheat, against such desperate odds,
Nature's remorseless wisdom? Am I not
Leading a self-surrender'd host to fight
For an already-abdicated cause?
It may be. I devote myself to death
For that which haply cannot live. So be it!
Why, this is as I will. This is my strength.
This the respect that saves my self-respect.
For what I do, I do because I must,
With manly made-up mind, foursquare to fate.
Possessing perfectly what is mine own,
The deed; and careless of what is not mine,

Fate's dealing with it after it is done.
To calculate the gain or loss of it,
That would spoil all. What's failure? or success?
Nothing. They have no value in themselves.
They are base counters. What gives worth to them
Is just the so much of a man's own self
As he can stake upon them. Any man
May be a martyr to whatever cause
Can pay the price of martyrs' crowns. But he
That's martyr to his faith in martyrdom,
And gives himself to death, because he deems
To die for any cause is, in itself,
A nobler thing than any cause men die for.
That man hath surely won the perfect palm,
And I will win it! Were it possible
To contemplate success as being made
The measure of the value of the act
And its prescribed repayment, I might pause.
For who that champions any human hope
Through life's inhuman battle could accept,
Here in the witness of Eternal God,
Unscared, the dread responsibility
Of being answerable for success?
But loyalty to failure is at least
Absolved from shame, whatever be the event.
Souls of my dead forefathers, me, an arm'd
Lone watcher by your knightly tombs, inspire
With that undaunted scorn of doubt that once
I' the wondrous ages whence, with duteous rites,
My spirit invokes ye, did inspire yourselves
To those high deeds whereof I am the heir!
Last of the lion-hearts whose lordly life
Once fill'd those hollow images of men
With helmèd heads from yonder wall down bent
Above my own, – sole guardian of the hearth
Which your renown makes honourable yet,
Sole resolute remnant of your race and mine,
Fallen upon times that are not ours, – behold
In me whatever now remains on earth
To represent your virtues and your faults!
(Clock strikes.)
Be nigh me now! I am prepared.

(O 212–215)

Podajmy inny przykład, z tej samej sceny, kiedy jedna, lapidarna wypowiedź z dramatu Kraszińskiego przybiera rozmiar kilkuwersowego fragmentu u Lyt-

tona. Pankracy mówi do Henryka: „Przyszedłem tu, bo chciałem cię poznać – po wtóre ocalić” (N 102). U Lyttona wypowiedź ta brzmi:

Proud host,
I question then myself: and to myself
Make answer: first, because I wisht to know thee
As man may know man, and to judge of thee
As man may judge of man. [...]
In the next place, because
I wisht to save thee (do not frown, Lord Orvall!),
As man would save man, if he could.

(O 220)

Angielski Pankracy silniej prowokuje Orwała. Widać to na przykład w reakcji na odpowiedź Henryka, który mówi „Wdzięcznym za pierwsze – drugie zdaj na szablę moją” (N 103). Krzyk angielskiego Panurge’a jest bardziej dramatyczny i rozedrgany niż reakcja Pankracego:

Thy sword? thy God? words, names,
Nothings! But hearken. Multitudes of mouths
Shriek for thy blood. Strong hands, gaunt arms, are stretcht
To seize thee. What is thy defence? A few
Handfuls of men, ill arm'd, ill fed, a few
Handfuls of earth scant room for tall men's graves.
Where is thine ordnance? where thv foundries, stores
Of siege? thy muniments of war? Where, most
Of all, the valour of thy followers troops
They are not? Where the manliness in whose
Behalf thou dost thy manhood sacrifice?
Come, come! I talk, my lord, to no blind fool,
No blundering blockhead. Were I in thy place,
I know what it were best that I should do.

(O 220–221)⁵²

Początek tego fragmentu *Orvala* jest naśladowaniem tej samej wypowiedzi za przekładem francuskim. Frazę: „Szabla twoja – szkło⁵³, Bóg twój – mara.

52 „Twój miecz? Twój Bóg? Słowa, imiona, nic! Ale słuchaj. Rzesze gardeł wrzeszczą, chcąc twojej krwi. Silne ręce, mizerne ramiona wyciągają się, by cię chwycić. Co jest twoją obroną? Kilka garści ludzi, słabo uzbrojonych, słabo nakarmionych, kilka garści ziemi – niewiele miejsca na groby wysokich osób. Gdzie jest twoje uzbrojenie? Gdzie twoje maszyny? Oblężenie? Twoje dokumenty wojenne? Gdzie, przede wszystkim, męstwo twoich zwolenników – to są oddziały? Gdzie męskość, w imieniu której poświęcisz swoją dojrzałość? Chodź, chodź! Mówię, mój panie, nie do ślepego głupca, nie do durnia, który popełnia gafy. Gdybym był na twoim miejscu, wiedziałbym, co najlepiej robić”.

53 Słowo „szkło” to błąd w druku, który zauważył i poprawił Tadeusz Pini (poprawna wersja „szabla twoja, Bóg twój – mara”. Zob. przypis do tego słowa w cytowanym wydaniu *Nie-Boskiej komedii* (N 105).

– Potępionys głosem tysięcy – opasanyś ramionami tysięcy – kilka morgów ziemi wam zostało, co ledwo na wasze groby wystarczy” (N 105) podzielono w wersji francuskiej na mniejsze odcinki, dodano trzy wykrzykniki, co w rezultacie nadało wypowiedzi Pankracego większą emocjonalność: krzyczy on wzburzony i podirytowany: „Twoja szabla! twój Bóg! Czcze upiory! Nie wiesz, że tysiące głosów cię potępiły, że tysiące rąk chcą cię schwytać?” (C 239)⁵⁴. W wersji angielskiej mamy podobny zabieg retoryczny („Thy sword? thy God?”) oraz szeroko rozbudowaną wypowiedź.

Polski Pankracy jest bardziej opanowany (choć, jak wiemy, kiedy zostaje sam, przeżywa rozterki i wątpliwości). To demagog, wódz rewolucji, który wierzy, że trzeba burzyć stary porządek, aby zbudować nowy. Potrafi być stanowczy i władczy, przez co jego ironiczne pytania („Gdzie wasze działa, rynsztunki, żywność...”, N 103) brzmią jak groźba. Miał chyba rację Tarnowski, kiedy dowodził, jak bardzo brakuje analogii między Pankracym a jego angielskim wcieleniem, Panurgiem. Pankracy – pisał krytyk – działa z wyrachowania, to człowiek bez serca, Panurge natomiast działa z zemsty:

Pankracy nie kochał nigdy nic, Pankracy się nigdy w życiu nie poświęcił – ten posuwa poświęcenie do ostatnich granic abnegacji. Ten człowiek jest tysiąc razy bardziej człowiekiem niż Pankracy, jest szlachetny i pociągający, można go podziwiać i kochać, ale nie można go sobie wyobrazić głową milionów: takie natury zdadzą się co najwięcej na Leonardów, na Pankracych są za słabe, za dobre, za piękne. Staje on na czele rewolucji przez oburzenie, przez zemstę: oburzenie i zemsta to uczucia ludzkie, żywe, gorące, prawie łagodne i słodkie w porównaniu z zimnym wyrachowaniem Pankracego.⁵⁵

Lytton rozbudował scenę mianowania Orvala na wodza. Jej podniosłość wzmacnia pieśń chóru, będąca błagalną apostrofą do Boga (O 243–244) oraz rozpoczynający i kończący ceremonię dźwięk organów. U Krasińskiego pieśń wstępna to zaledwie dwa zdania (N 116); u Lyttona dwadzieścia osiem wersów. Oba hymny Lyttona, patetyczne i zrytmizowane, zawierają odniesienie do Biblii. Wers: „Lord, we call Thee from the deep. / Hear our cry, consider well!” (O 248) to echo psalmu *De Profundis*⁵⁶. Tu akurat anglikanizm autora i częste nawiązania do Biblii sterują relacjami intertekstualnymi w kierunku stylistycznej wzniosłości. Wersje polska i francuska *Nie-Boskiej komedii* zawierają mniej tego typu odniesień.

54 W oryginale: „Ton sabre! Ton Dieu! Vains fantômes! Ne sais-tu pas que des milliers de voix t’ont condamné, que des milliers de bras vont te saisir?”; przekł. mój – A.B.

55 S. Tarnowski, dz. cyt., nr 8, s. 117.

56 Początek tego psalmu brzmi: *De Profundis clamavi ad te Domine: Domine exaudi vocem meam* (Z głębokości wołam do Ciebie, Panie. Panie, wysłuchaj głosu mego) – Księga Psalmów 130 (129).

Święty Florian (z *Nie-Boskiej komedii*) to u Lyttona „Bouillon’s noble Chief” (O 245), czyli szlachetny, nobliwy władca znanego średniowiecznego zamku w Bouillon⁵⁷ w Belgii. Kiedy Orval otrzymuje szablę od Arcybiskupa, pyta: „Akceptujesz mnie w takim razie jako swojego władcę?” (O 247), wtedy słysząc wołania „Tak, akceptujemy!” (O 247). Arcybiskup zapewnia go, że nie ma głosów sprzeciwu (O 246), choć słysząc jeden („głos z tłumu”), który mówi: „Protestuję”; natychmiast zresztą zostaje usunięty z komnaty (podobnie, jak wiemy, dzieje się w zamku św. Trójcy: „Głos jeden” mówi „nie pozwalam”, w czym Juliusz Kleiner widzi echo anarchii szlacheckiej i *liberum veto*)⁵⁸. Henryk obiecuje poddanym sławę; Orval zastrzega: „Nie mogę wam obiecać, że poprowadzę was wszystkich do zwycięstwa. O to prosicie Boga. Ja zaś obiecuję, że poprowadzę was wszystkich do chwały” (O 247). Odwołania do francuskiego średniowiecza (zamek w Bouillon, Gotfryd z Bouillon⁵⁹) służą temu, by nadać Orwalowi cechy prawego i odważnego rycerza. Przekład francuski nie zawiera żadnego z tych określeń, wobec tego można zakładać, że są one oryginalnym pomysłem Lyttona. W mowie do ludu Orval podkreśla potrzebę zjednoczenia wysiłków w słusznej sprawie, mówi o konieczności dbania o honor przodków. Jego wypowiedź odnosi się do kodeksu rycerskiego (deontologicznego), zbioru zasad, którymi powinni kierować się rycerze. Podobnie jak w przypadku Henryka, obrona chrześcijaństwa stanie się ważnym elementem programu walki. Didaskalia także wskazują na średniowieczny charakter otoczenia: wielokrotnie pojawia się na przykład słowo *ramparts* (szaniec, mury obronne), także w wypowiedziach Orvala, co w połączeniu z elementami frenetyzmu romantycznego podkreśla wzniosłość scenerii i atmosferę zbliżającej się walki, potrzeby obrony.

Orcio nie śpiewa „proctow”, lecz „dziwne piosenki” (O 251: „strange songs”); tym samym Lytton rezygnuje z możliwości, jaką daje Krasiński, nawiązując do

57 Bouillon to księstwo oraz zamek warowny na skale, w belgijskiej części Luksemburga. Jest położony między stromymi górami na lewym brzegu rzeki Semois (Semoy). Był własnością Gotfryda z Bouillon, który otrzymał je jako dar, ale problemy finansowe zmusiły go do zastawienia zamku biskupowi Albertowi w roku 1095. W późniejszych wiekach księstwo wielokrotnie zmieniało właścicieli. Ostatecznie w 1837 roku Bouillon został przyłączony do Belgii. Zob. *Bouillon*, hasło w: *Encyklopedia powszechna*, t. 4, Warszawa 1860, s. 177–178).

58 Zob. przypis do cytowanego wydania *Nie-Boskiej komedii* (N 117).

59 Gotfryd z Bouillon (ok. 1058–1100) był jednym z wybitnych średniowiecznych francuskich rycerzy, naczelnym wodzem pierwszej krucjaty; po wygranej bitwie z Muzułmanami o Jerozolimę, został jego królem (latem 1099 roku). Zob. *Gotfryd de Bouillon*, hasło w: *Encyklopedia powszechna*, t. 10, Warszawa 1862, 123–124; *Godfrey of Bouillon* [online], Middle Ages, [dostęp: 2014-12-20]: <<http://www.middle-ages.org.uk/godfrey-of-bouillon.htm>>; *Godfrey of Bouillon* [online], Encyclopædia Britannica, [dostęp: 2014-12-20]: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/236832/Godfrey-of-Bouillon>>.

ludowego wierzenia, że osoby niewidome są często obdarzone darem jasnowidzenia. Zamiast proroctwa Lytton wprowadza motyw szaleństwa. Orcio daje się niespełna rozum: s i e d z i przez cały dzień w wieży, na kamiennym stopniu pod żelaznymi drzwiami do lochu i śpiewa piosenki. U Krasińskiego zachowanie chłopca jest bardziej wystylizowane pod względem konsekwencji czasu gramatycznego: „W wieży północnej u s i a d ł na progu starego więzienia i śpiewa proroctwa” (N 121; podkr. – A.B.)⁶⁰. Atmosferę szaleństwa wprowadza wcześniej Książę, ostrzegając Orvala, że lepiej się poddać, niż walczyć dalej, bo to byłoby szaleństwem.

Nie ma w *Orvalu* niektórych ważnych wypowiedzi z *Nie-Boskiej komedii*. Uwaga Pankracego, dotycząca Henryka („A całe życie byłeś diabła igrzyskiem”, N 104), jest echem wypowiedzi Henryka z początku dramatu, kiedy jako Mąż mówi o sobie, iż stał się „igrzyskiem szatanów” (N 25). Lytton tej metafory nie podejmuje, każąc Panurge’owi wyrzyczeć tylko, że Orval był sługą diabła (O 219). Naddatkami są w *Orvalu* na przykład czasowniki ruchu o zabarwieniu emocjonalnym w scenie z części trzeciej, kiedy Leonarda otaczają kobiety. U Krasińskiego Leonard woła: „Dajcie mi ją do ust, do piersi, w objęcia, dajcie piękną moją, niepodległą, wyzwoloną, obnażoną z zasłon i przesądów, wybraną spośród córek Wolności, oblubienicę moją” (N 86). Ekwiwalentem tej wypowiedzi u Lyttona jest spazmatyczny w wyrazie, dłuższy fragment z powtórzeniami, dziewięcioma wykrzyknikami, czasownikami w trybie rozkazującym (O 184)⁶¹. W dalszej części sceny kobiety same opisują swoje zachowanie, częściej i sugestywniej niż u Krasińskiego: zwracając się do Leonarda „proroku Wolności”, mówią o sobie: dyszę, mdleję, czołgam się, płonę, upadam (O 184)⁶². Leonarda i chór kobiet komentuje Orval ze wstrętem jako „odrażającą profanację” (O 185).

Lytton w wielu partiach tekstu traktuje dramat Krasińskiego jako podstawę czy zaczyn do własnej improwizacji. Irytowało to już Tarnowskiego, który porównał ten sposób postępowania z cudzym tekstem do pojęcia wariacji w mu-

60 Pod tym względem przekład Charlesa S. Kraszewskiego wiernie oddaje tekst *Nie-Boskiej*: „He’s sat himself down on the porch of the old prison and sings prophecies” (Z. Krasiński, *The Undivine Comedy*, s. 101).

61 „A r i s e ! a p p r o a c h ! c o m e t o h e r P r o p h e t ’ s b r e a s t ! / C o m e n a k e d ! c o m e t h o u f r e e f r o m s h a m e , a n d f r e e / F r o m a n c i e n t p r e j u d i c e . T h o u , c h o s e n f i r s t , / F r e e B r i d e o f F r e e H u m a n i t y ! D e e p , d e e p , / I d r i n k t h e f l o a t e d o d o u r s o f t h y h a i r ! / S w e e t , s w e e t ! I d r a i n t h e r e d l o v e o f t h y l i p ! / D a u g h t e r o f L i b e r t y , u p o n t h y b r o w / T h e g o d d e s s s e a l s t h i s c o n s e c r a t i n g k i s s ! ” (p o d k r . – A . B .) .

62 „A G i r l : I f l y i n t o t h i n e a r m s ! I p a n t f o r t h e e , / P r o p h e t o f L i b e r t y ! I l o v e . . . I b u r n ! / A n o t h e r G i r l : B e h o l d ! I s p r e a d m i n e a r m s o u t o n t h e a i r / T o r e a c h t h e e , O B e l o v e d ! . . . I f a i n t – I f a l l – / I p a n t w i t h p a s s i o n a t t h y f e e t ! I w r i t h e – / I g r o v e l a t t h y t h r o n e ! . . . I b u r n ! I b u r n ! ” .

zyce; nazywa ją formą „zeszpecenia, profanacji pierwotnej myśli muzycznej”⁶³. Tarnowski obawiał się, że jakkolwiek przez powtarzalność i oświetlanie frazy z różnych stron wariacja ułatwiała zrozumienie utworu ludziom, którzy nie dostrzegli jej od razu, to jednak trudno jest – sugeruje badacz – na podstawie *Orvala* wychwycić pewne ważne myśli w *Nie-Boskiej komedii*. Wariacja ta jest bowiem „rozwodniona i zwietrzała”⁶⁴, bo niektóre myśli czy sceny wypadły w niej niejasno. Tarnowski komentuje humorystycznie: „Gdzie żona z *Nie-Boskiej komedii* powie kilka słów, ale rozdzierających, tam Weronika rozwdzi lamenta, od których doprawdy mógłby uciec mąż mniej fantastyczny i nerwowy niż Orval”. Krytyk ma jednak rację: *Orval* jest w wielu miejscach tekstem zbyt długim i rozbudowanym; zyskuje na objętości, ale traci na jasności semantycznej. Pisze Tarnowski:

Gdzie Krasińskiemu dość kilku słów, żeby narysować tło obrazu, tłum figur oklepanych i konwencjonalnych, *des Lebensplatz alltägliche Gestalten*: tam pan Lytton potrzebuje całych scen pomiędzy samymi tymi figurami, które nie służą do niczego, tylko do charakterystyki ojców chrzestnych, ksiąząt, baronów, hrabiów, sąsiadów itp.⁶⁵

Z obszernej i ważnej dla dramatu Krasińskiego wypowiedzi Henryka („Całym wzrokiem oczu moich, całą nienawiścią serca obejmuję was, wrogi [...]”, N 122) wybiera Lytton dwa zdania opisujące zmieniającą się dramatycznie naturę („Nad skałami zachodzi słońce w długiej, czarnej trumnie z wyziewów. – Krew promienista zewsząd leje się na dolinę”) i od ich skróconego przekładu rozpoczyna długi (trzydzieści osiem wersów) monolog Orvala: „Krwawe słońce tonie, od czerwonych murów na zachód, do czarnej i mętnej trumny” (O 254)⁶⁶.

Pankracy jest tak samo ironiczny: „pozornie niezorientowany w tradycji szlacheckiej”⁶⁷, gdy mówi do Henryka; „Jeśli się nie mylę, te godła czerwone i błękitne zowią się herbem w języku umarłych” (N 101). Panurge rozbudowuje tę wypowiedź:

If I mistake not,
Yon daub of red and blue along the wall
Is, in the language of the dead and buried,
Call'd an escutcheon. 'Tis a kind of painting
Will soon be out of fashion.

(O 216)

63 S. Tarnowski, dz. cyt., nr 9, s. 132.

64 Tamże.

65 Tamże.

66 „Yonder, from his red ramparts of the west, / Into his black and cloudy coffin, sinks / The bloody sun”.

67 Por. ciekawą analizę stylistyki tej wypowiedzi: S. Makowski, „*Nie-Boska komedia*” Zygmunta Krasińskiego, Warszawa 1975, s. 31.

Mówi wprost i dookreśla te frazy, które w polskim tekście są czytelne, ale też naddaje wypowiedzi ostrzejszy i bardziej krytyczny charakter. „Godła” określone są tu jako „złe malowidła/bohomazy” (*daub*) w języku „umarłych i pogrzebanych” (*the dead and buried*). Pankracy deprecjonuje szlacheckie herby wprost – „Coraz mniej takich znaczków na powierzchni ziemi” (N 101). Panurge nazywa je „malowidłami”, które wkrótce wyjdą z mody, co prowokuje Orvala do zapewnienia, że wszystkie mody przemijają, ale wracają (O 216)⁶⁸. Henryk z kolei ostrzega Pankracego dobitniej: „Za pomocą Bożą, wkrótce tysiące ich ujrzysz” (N 101). Orval dodaje jeszcze jedną groźbę, stylistycznie podobną do poprzedniej: „Kaźda siła zaczyna się w lęku, inaczej lęk nie miałby celu” (O 216). Dłuższa wypowiedź, w której dominuje słowo „strach” (*fear*), została sprowokowana uwagą Panurge’a o bezrefleksyjnej religijności szlachty (O 216)⁶⁹. To echo sarkastycznej wypowiedzi Pankracego, w której opisuje „starą szlachtę” jako „wierzącą lub udającą, że wierzy w Boga” (O 103). Orval podchwytuje słowo „strach” i rozwija dłuższą refleksję na temat zasadności lęku:

The force of forethrift in the fear of want,
The force of honour in the fear of shame.
(O 217)

A zatem: siła rozrzutności jest strachem przed posiadaniem; siła honoru to lęk przed wstydem. Analizowany dwuwers jest ciekawy stylistycznie: aliteracja, anafora i konstrukcja paralelna sprawiają, że kwestie Orvala wydają się bardziej przemyślane i uporządkowane myślowo, niż często emocjonalne i urywane wypowiedzi Panurge’a.

Lytton dodaje częste monologi przywódców, pełne patosu, wystylizowane retorycznie. Finałowej części dramatu nie poprzedza – jak u Krasińskiego, epigraf z *Raju utraconego* Johna Milтона („Bottomless perdition”). Wprowadza wątki z Biblii („Zostawcie umarłym grzebanie ich umarłych”, O 234) i mitologii (Mars). W całym tekście Lytton bardzo często używa środków stylistycznych, pośród których dominują: anafora („In Thy name have we bended the bow, / In Thy name we have girded the sword, / In Thy name shall we overthrow”, O 244) oraz aliteracja („the drivellers, dotards, dolts / Of that doom’s class thou

68 Dalsza część wypowiedzi Orvala jest bardziej rozbudowana niż w tekście polskim. Orval rozwija myśl o następstwie rzeczy i zjawisk, wszystko, co człowiek wymyślił, powraca, nic nie odchodzi na zawsze. To projekt Boga, który stworzył gatunek ludzki w sposób „gospodarny”: „What seems the newest, / Is but the oldest, which, when it returns, / Is least remember’d: God having been pleased / To economize the invention of mankind” (O 216).

69 „Their fears are fathers to their faiths”. Dosłownie: „Ich [przedstawicieli szlachty – A.B.] lęki rodzą ich wiarę”.

canst not save”, O 222; „They shambled us like sheep”, O 249). W rezultacie *Orval* jest dramatem słowa: przygotowanego, wypracowanego i często – dodajmy – atrakcyjnego artystycznie. Problem w tym, że wielokrotnie odnosi się wrażenie nieprzystawalności stylistyki i struktury danego fragmentu do jego zawartości myślowej. Kiedy Weronika (odpowiednik Marii) opisuje swój lęk i zastanawia się, co mogło zrazić do niej męża, wypowiada rozbudowany stylistycznie monolog przypominający psychologiczną analizę grzechów. Wydawałoby się, że w chwili niemal obłąkania Weronika będzie mówić inaczej. Melancholia Marii w *Nie-Boskiej komedii* oddana jest jednym zdaniem: „Wczoraj byłam u spowiedzi i przypominałam sobie wszystkie grzechy – a nie mogłam nic znaleźć takiego, co by cię obrazić mogło” (N 16). W *Orvalu* natomiast mamy długą, artystyczną, bogatą retorycznie wypowiedź, nienaturalną w obliczu dramatyzmu sytuacji⁷⁰.

Na pytanie postawione w tytule: jaki jest status *Orvala* wobec *Nie-Boskiej komedii*, możemy odpowiedzieć następująco. Tekst *Orvala* w obu edycjach jest ten sam, lecz przedmowy autorskie, które wyznaczają sposób lektury angielskiego poematu i określają intencje Lyttona wobec dzieła Krasińskiego, dają dwie możliwe interpretacje. Edycja amerykańska ukrywa polskiego autora jako źródło inspiracji, ponieważ niektóre niewielkie fragmenty *Orvala* są dosłownym przekładem za tłumaczeniem francuskim. W sensie technicznym *Orval* byłby przekładem. Ponieważ jednak Lytton zataił wzór artystyczny i podpisał te fragmenty własnym pseudonimem autorskim, to w świetle prawa ochrony własności intelektualnej może być nazwany mianem osoby, która bezprawnie przypisuje sobie cudzą własność, czyli plagiatozem. Edycja angielska z kolei, skierowana do czytelnika europejskiego, który łatwiej mógł wydobyć zależności między dwoma utworami, wskazuje na Krasińskiego jako inspiratora i lojalnie określa zależności intertekstualne. Jest to więc niewątpliwa parafraza.

W Bibliotece Jagiellońskiej znajduje się egzemplarz *Orvala* z odręczną dedykacją dla hrabiego Adama Potockiego, powinowatego poety. Jest to egzemplarz edycji angielskiej (sygn. I 380538). Ciekawe, czy Lytton ofiarowałby Potockiemu ten sam utwór wydany w Ameryce?



ABSTRACT

TRANSLATION, PARAPHRASE, OR PLAGIARY?
ZYGMENT KRASIŃSKI'S *THE UNDIVINE COMEDY* IN ENGLISH

The article discusses Robert Lytton's work titled *Orval, or the Fool of Time* (1868) which was an English version of Zygmunt Krasiński's drama *The*

70 Zwrócił na to uwagę Tarnowski (dz. cyt., nr 9, s. 132).

Undivine Comedy (Nie-Boska komedia). The author analyses Lytton's attitude to Krasieński's text (Lytton never read the source text in Polish; his translation was based on a French translation), the problem with the genre of *Orval* (what is its status? Is it a translation, a paraphrase, or a plagiarist?), two prefaces to *Orval* which differ significantly (in the first one Lytton claims that the text which inspired *Orval* was "a Polish poem of which the author's name is unknown to me"; in the second, however, he does mention both the author and the title of the source text), as well as two large nineteenth-century critical studies devoted to *Orval* (by S.E. Koźmian and S. Tarnowski) and shorter contemporary articles (by M. Giergielewicz and T. Grzebieniowski). The major part of the article is devoted to the comparative analysis of the source text (Krasieński's drama) and its English version (Lytton's *Orval*).

KEYWORDS

Zygmunt Krasieński, *The Undivine Comedy (Nie-Boska komedia)*, Robert Lytton, *Orval, or the Fool of Time*, translation, paraphrase, plagiarist, drama, preface