

Zygmunt Dokurno

O mickiewiczowskich przekładach z Byrona

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 47/Zeszyt specjalny, 317-348

1956

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ZYGMUNT DOKURNO

O MICKIEWICZOWSKICH PRZEKŁADACH Z BYRONA

1

W roku 1828 Mickiewicz otrzymał do oceny utwór dramatyczny Odyńca *Izorę*. Po przeprowadzonej analizie dochodzi do wniosku, że sztuka ta nie nadaje się do druku, kończy więc swoje krytyczne uwagi słowami: „Jest to praca młoda, wiele obiecująca, ale w świat jej puszczać nie radzę”¹. Nie poprzestaje jednak na tym stwierdzeniu i w dalszym ciągu daje przyjacielowi rady, w których poucza, w jaki sposób można uniknąć błędów popełnionych przy pisaniu *Izory*. I chociaż wskazówki te nie pomogły Odyńcowi w uzyskaniu sławy na polu twórczości dramatycznej, są one dla nas cenne jako źródło poznania stosunku Mickiewicza do sposobu kształcenia się w sztuce pisarskiej. Najpierw więc zaleca przyjacielowi poznanie dzieł Szekspira:

Jeżeli czytasz Szekspira, sam lepiej poznasz i zrozumiesz wady swego poematu. [...] Wynajdź tłumaczenie Bandy niemieckie, wierne i tanie. Przebież wstępy, odczytaj Szlegela o Szekspirze trochę przesadzone i Tiecka głębokie zdanie.

Dalej wskazuje, że nawet wielcy poeci naśladowali poprzedników: „Szyller z całym geniuszem był naśladowcą Szekspira co do rodzaju i formy dramatów“. Drogą bowiem do wielkiej nowej poezji jest naśladowanie dawnych mistrzów, toteż i Polacy muszą przejść przez tę szkołę: „My naśladowmy Szekspira, Szyllera i Goethego, przynajmniej ich formy stosując do narodowych“. Następnie daje Odyńcowi wskazówkę, w jaki sposób może udoskonalić swój kunszt pisarski przez naśladowanie:

Zczyłbym tobie zacząć od przerobienia jakiej ze sztuk tych wielkich mistrzów, a szczególnie Szekspira. Nabrałbyś więcej pewności i taktu, większej znajomości teatru i natury dialogu.

¹ A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Narodowe [= *Dzieła*]. T. 14. Warszawa 1953, s. 351.

Te uwagi Mickiewicza przedstawiają wiernie jego stosunek do przeróbek i tłumaczeń; wynika z nich, że poznanie i naśladowanie wielkich mistrzów jest konieczną szkołą, którą musi przejść poeta w drodze do doskonałości artystycznej. I taką właśnie szkołę przebył sam Mickiewicz, zaczął bowiem karierę poetycką od przeróbek i tłumaczeń. Stosunek początkującego poety do tych spraw był zgodny z panującą wówczas opinią klasyków, którzy przeróbki stawiali na równi z twórczością oryginalną. I tak najpopularniejszy klasyk angielski, Aleksander Pope, zdobył sławę poetycką przekładami Homera. U nas przekładami zaczyna karierę literacką Kajetan Koźmian, poetów francuskich tłumaczy Alojzy Feliński, na przekładach się skupia głównie twórczość poetycka Ludwika Osińskiego, trwałym zaś dorobkiem literackim Franciszka Ksawerego Dmochowskiego są jego przekłady *Iliady* i *Eneidy*. Podobnie jak poeci, również badacze literatury i krytycy wysoko cenią tłumaczenia i przeróbki: Leon Borowski za szczytowe osiągnięcia dawnej literatury polskiej uważa tłumaczenie *Jerozolimy wyzwolonej*, a Stanisław Potocki zachwyca się Szymanowskim jako autorem przeróbki *Świątyni z Knidos* Montesquiego². Ludwik Osiński zaś tak ocenia znaczenie przekładów:

Uważać je sprawiedliwie można za jedyny środek, przez który stajemy się uczestnikami bogactw wszystkich narodów i języków. [...] Tą drogą kształci się sztuka pisania, wzrasta mowy bogactwo³.

W czasie studiów zetknął się Mickiewicz z przekładami w czasopiśmie wileńskich⁴, które publikowały liczne tłumaczenia. Pojawiały się w nich przekłady poetów starożytnych: Horacego, Wergiliusza i Owidiusza, a obok nich tłumaczenia klasyków: Pope'a, Racine'a, Boileau'a i Delille'a.

Zgodnie więc z panującą modą studenci zaprawiali się do pisania wierszy tłumacząc obcych poetów. Filomaci na posiedzeniach czytali i omawiali próbki swoich przekładów. Echem takich posiedzeń są dwie recenzje Mickiewicza. W pierwszej, odczytanej 14 października 1817, pt. *Uwagi nad tłumaczeniem romansu pt. „Dziennik Karola Engielmana“*, omawia przekład powieści Augusta Henryka Juliusza Lafontaine'a dokonany przez filomatę Erazma Palu-

² Por. J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 56—57.

³ L. Osiński, *Dzieła*. T. 4. Warszawa 1862, s. 233.

⁴ Wykaz autorów tłumaczonych w czasopiśmie wileńskich podaje Wilhelm Bruchnalski w wyd.: *Stulecie Gazety Lwowskiej*. T. 2, cz. 1. Lwów 1912, s. 13—14.

szynskiego. Znajdujemy w niej zdanie przypominające uwagi poety w cytowanym liście do Odyńca: „winienem wprzód oddać autorowi sprawiedliwą pochwałę, że wybrał sobie rodzaj pracy, najskuteczniej smak i pióro młodych pisarzy kształcić mogącej“⁵. Druga recenzja — *Rozbiór przekładu z Kwinta Kalabra „Śmierć Achillesa“*, odczytana 2 grudnia 1817 — jest poświęcona tłumaczeniu poematu Quintusa ze Smyrny przez Józefa Jeżowskiego. Zainteresowanie się przekładami, metoda rozbioru jak i mniemanie, że tłumaczenia „najskuteczniej smak i pióro młodych pisarzy kształcić mogą“ — wykazują, jak wielki wpływ na studenta z Nowogródka wywierał jego profesor Leon Borowski. On to bowiem na wykładach i ćwiczeniach „jako szkołę pisarską wskazywał przekłady i wyzyskiwał zestawianie z oryginałem dla dawania rad w zakresie języka i stylu“⁶.

Pod wpływem Borowskiego wybiera również młody poeta mistrza do naśladowania — tak powstają przekłady powiastek Woltera: *Mieszko, Pani Aniela, Dziewica z Orleanu*. Przeróbki te pochodzą z roku 1817. Są to pierwsze zachowane próby poetyckie Mickiewicza, ale jednak nie najwcześniejsze jego naśladownictwa, już bowiem w Nowogródku próbował swoich zdolności poetyckich, przerabiając na mowę wierszowaną *Numę Pompiliusza* (spolszczonego przez Staszica). Według relacji Baworowskiego przełożył w owym czasie również bajkę Lafontaine’a *Wilk i brytan*. „Nauczyciel wziął ją za bajkę przekładu Trembeckiego, co mocno Mickiewicza uradowało“⁷. Podobnie na uniwersytecie początkujący poeta otrzymuje pochwały przede wszystkim za tłumaczenia. Aleksander Chodźko notuje, że profesor Borowski: „Chwalił prozę i poezję, szczególnie tłumaczenia wierszem“⁸. Jan Czeczot zaś w recenzji *Dziewicy z Orleanu* pisze:

Co się tyczy tłumaczenia, nie możemy mówić jak tylko z pochwałą. Trzymano się wszędzie myśli oryginału, nigdzie swoich, jak to w wielu naśladowaniach bywa, nie sadzono conceptów, a jeśli nie wszędzie dosłownie tłumaczono, to nawet, jak mi się zdaje, większą żywością i dosadniejszymi wyrazami zastąpiono rozwleklejszą od naszego języka francuszczyznę⁹.

⁵ *Dzieła*, t. 5, s. 115.

⁶ Kleiner, *op. cit.*, s. 56.

⁷ A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. Wydanie Sejmowe. T. 16. Warszawa 1933, s. 372.

⁸ *Tamże*, s. 224.

⁹ *Archiwum Filomatów*. Cz. 3. *Poezja Filomatów*. T. 1. Kraków 1922, s. 350.

Mimo pochwał profesora i zachwytu kolegów Mickiewicz już w r. 1818 porzuca naśladowanie Woltera. Z chwilą odejścia od Woltera zamyka się również pierwszy okres przekładów. Cechą charakterystyczną tego okresu było trzymanie się jednego wzoru oraz przewaga tłumaczeń nad twórczością oryginalną. Podobnego stanowiska nie zajmują przekłady już nigdy. Tak to dominująca rola tłumaczeń skończyła się u progu twórczości oryginalnej.

Podobnie jednak jak w pierwszym okresie, tak i w dalszej praktyce Mickiewicz będzie wybierał do tłumaczenia utwory największych mistrzów. Z poetów starożytnych tłumaczy Horacjusza, Owidiusza i Pindara. W okresie germanomanii bierze sobie za wzór poetów bliskich nowym prądom — tak powstają przekłady z Schillera, a potem z Goethego¹⁰. Poetów włoskich w tłumaczeniach Mickiewicza reprezentują Dante i Petrarca. Z rosyjskiej literatury mamy przekład wiersza Puszkina, z angielskiej — tłumaczenia Szekspira, Byrona i Moore'a.

Drugą własnością późniejszych przekładów jest ich fragmentaryczność. Są to przeważnie tłumaczenia pojedynczych mniejszych utworów lub fragmentów większych całości. I tak ze zbliżenia się do poetów starożytnych pozostały tylko trzy małe przekłady: urywek ody Pindara *Olympia*, elegia Owidiusza „*Si qua meis*“ i pieśń Horacego *Do Pryska*. Z literatury włoskiej mamy przeróbkę dwóch sonetów Petrarcki, kanconę tegoż poety („*O jasne słodkie...*“) oraz urywek z *Boskiej komedii* Dantego: *Ugolino*. Schiller w przekładach Mickiewicza jest reprezentowany przez balladę *Rękawiczka*, wiersze: *Światło i ciepło*, *Amalia* — i fragment z tragedii *Don Carlos*. Z Goethego mamy przekład wierszy: *Wezwanie do Neapolu i Podróżny* oraz wzmiankę o tłumaczeniu prologu *Fausta*¹¹. Z Puszkina przetłumaczył Mickiewicz jedynie krótki wiersz *Przypomnienie*. Najobficiej reprezentowana literatura angielska¹² streszcza się w przekładach: fragmentu tragedii Szekspira *Romeo i Julia* (akt II,

¹⁰ Przekład dwóch żartobliwych wierszyków Ludwika Gleima (drugorzędnego poety niemieckiego z XVIII w.) nie ma większego znaczenia, *Nowy Rok* zaś jest tylko przeróbką myśli zaczerpniętej z powieści Jean Paul Richtera.

¹¹ Por. list do Odyńca, 28 IX 1835 (*Dzieta*, t. 15, s. 129).

¹² Języka angielskiego uczył się Mickiewicz w czasie studiów uniwersyteckich. Przy tłumaczeniu pierwszych utworów angielskich posługiwał się słownikami oraz przekładami na język francuski. Por.: list do Malewskiego, z 23 I 1822 (*Dzieta*, t. 14, s. 160—161), oraz list do Czeczota z kwietnia 1823 (*tamże*, s. 223).

scena 2), wiersza Moore'a *The Meeting of the Waters* i utworów Byrona.

Z tego zestawienia widzimy, że Mickiewicz tylko przygodnie zajmował się tłumaczeniami. Na trwalsze zbliżenie się do mistrzów nie pozwalała mu rozwijająca się twórczość własna. Tylko zbliżenie do Byrona wychodzi poza ramy przelotnego kontaktu. Sławny romantyk angielski był bowiem dla Mickiewicza nie tylko wielkim poetą, ale i wyrazicielem aktualnych, postępowych idei: „Byrona tylko czytam, książkę gdzie w innym duchu pisaną rzucam, bo kłamstw nie lubię“ — zwierza się w liście do Malewskiego¹³.

Owocem zbliżenia się do Byrona są powstałe w latach 1823—1824 przekłady utworów: 1) „*Good Night*“ z pierwszej pieśni *Childe Harold's Pilgrimage* — *Pożegnanie Czajld Harolda*, 2) *Euthanasia*, 3) *Darkness* — *Ciemność*, 4) *The Dream* — *Sen*, 5) *Giaur*. Pracę nad tym jedynym wykończonym przekładem większej całości rozpoczęła poeta w r. 1822, kończy zaś tłumaczenie poematu dopiero pod naciskiem księgarza Jełowickiego (któremu przekład był sprzedany) w roku 1833. Praca nad wykończeniem *Giaura* przeszkadzała Mickiewiczowi w pisaniu *Pana Tadeusza*, toteż największe tłumaczenie poety nie ma dobrej opinii w jego korespondencji. W styczniu 1833 pisał poeta do Edwarda Odyńca: „teraz *Giaura* przepisuję i z wielkim żalem musiałem poema szlacheckie zawiesić“¹⁴. Po paru miesiącach niechęć do przekładu wzrasta:

Zajęty byłem mocno i znudzony przepisywaniem i poprawą *Giaura*, jeszcze nie skończonego; muszę kończyć i przedawać, i to mi przerwało moje poema wiejskie, które bardzo lubię; *Giaura* już zbrzydziłem¹⁵.

Aż wreszcie 21 kwietnia 1833 donosi Odyńcowi:

Fatalny *Giaur*, przepisywany i poprawiany, strasznie mię nudził i męczył, i przerwał ważniejsze roboty. Przecież skończyłem; musiałem kończyć, bo obiecano za to pieniądze, których dotąd nie przysyłają. Wróciłem teraz do wiejskiego poematu, który jest na dzisiaj moim pieszczonym dzieckiem i który pisząc, zdaje się, że w Litwie siedzę. Gdyby nie *Giaur*, już bym go może skończył¹⁶.

Tak to w chwilach wydartych pracy nad *Panem Tadeuszem* powstał najlepszy przekład Mickiewicza. I chociaż w r. 1833 daleki był

¹³ List z listopada 1822 (*Dziela*, t. 14, s. 192).

¹⁴ *Dziela*, t. 15, s. 52.

¹⁵ List do Stefana Garczyńskiego, 5 III 1833 (*Dziela*, t. 15, s. 54).

¹⁶ *Dziela*, t. 15, s. 62.

poeta od entuzjazmu, z którym zabierał się do przekładu *Giaura* w r. 1822, to jednak tłumaczenie tego poematu w pełni realizuje ambitny zamiar młodości: oddaje w języku polskim całe piękno poematu Byrona.

Celem niniejszej rozprawy jest wykazanie, w jaki sposób doskonalili się Mickiewicz w sztuce tłumaczenia. Zgodnie z tym założeniem, analizując jakość przekładów ograniczę się do wyboru utworów i zagadnień najwyraźniej charakteryzujących rozwój poety w tej dziedzinie. Wybrane tu trzy największe spośród przetłumaczonych utworów Byrona: *Ciemność*, *Sen* i *Giaur* — stanowią główne etapy prowadzące do szczytowego osiągnięcia Mickiewicza w dziedzinie przekładów z języka angielskiego, osiągnięcie zaś to występuje najwyraźniej w dążeniu do wiernego oddania treści oryginału, w uniezależnianiu się od sformułowań słownych Byrona oraz w podnoszeniu wartości artystycznej przekładów. Omówię więc w dalszych rozdziałach następujące zagadnienia: 1) sposób oddania treści oryginału w przekładzie, 2) stosunek języka przekładu do języka wzoru w zakresie słownictwa, 3) podnoszenie wartości artystycznej tłumaczenia (w oparciu o analizę słownictwa).

2

W przekładach Mickiewicza z języka angielskiego znajdujemy dużo fragmentów, w których tłumacz oddaje zupełnie wiernie treść oryginału, można jednak znaleźć również oczywiste odstępstwa od myśli wyrażonej przez poetów angielskich, a nawet pomyłki tłumacza. Jednak ani wybór przykładów wiernego tłumaczenia, ani też wybór odstępstw i pomyłek nie mogą być podstawą do określenia jakości przekładów całych utworów, ponieważ w każdym tłumaczeniu (szczególnie zaś w przekładach poetyckich) obok fragmentów oddanych zupełnie wiernie znajdziemy mniejsze lub większe odstępstwa od wzoru¹⁷. Określić tłumaczenia można tylko na podstawie dokładnej analizy sposobu tłumaczenia poszczególnych fragmentów; i dopiero wtedy, gdy się okaże, że większość z nich jest tłumaczona w określony sposób, można mówić o jakości tłumaczenia całego utworu. Takimi fragmentami łatwymi do po-

¹⁷ Pouczające pod tym względem jest zestawienie odstępstw i pomyłek w doskonałych skądinąd przekładach Boya (zob. W. Borowy, *Boy jako tłumacz*. W wyd.: *Studia i rozprawy*. T. 2. Wrocław 1952, s. 163—171).

równania i dającymi się jednocześnie wydzielić zarówno w tłumaczeniu, jak i w oryginale — są zdania.

Po porównaniu nawet niewielkiej ilości zdań Mickiewicza z odpowiadającymi im zdaniami oryginału można wydzielić trzy wyraźnie od siebie różniące się grupy przekładów.

I. Do pierwszej grupy zaliczam takie przykłady, które oddają wiernie treść wzoru przy pomocy słów mających odpowiedniki w oryginale.

W utworze Byrona *Darkness* czytamy:

1. *And the clouds perish'd;*

Mickiewicz tłumaczy to zdanie „dosłownie“:

Znikły chmury [C 83]¹⁸

Podobne tłumaczenie mamy w dalszych przykładach:

2. *upon whose brow
Famine had written Fiend,*
lecz głód nad ich czołem
Wyrył: nieprzyjaciele. [C 70—71]

3. *Sleep hath its own world*
sen ma świat udzielny, [S 3]

4. *I take thee at thy word.*
Chwytam cię za słowo. [R 51]

II. Do drugiej grupy zaliczam takie przekłady, które oddają wiernie treść oryginału, chociaż znajdujemy w nich słowa nie mające odpowiedników we wzorze. Byron np. pisze:

1. *The bright sun was extinguish'd*
[Jasne słońce zagaśło]¹⁹

¹⁸ Lokalizację podaję przy tekście polskim. Posługuję się następującymi skrótami: C = *Ciemność*; E = *Euthanasia*; P = *Pożegnanie Czajłd Harolda*; R = *Romeo i Julia* — akt II, scena 2. Teksty polskie cytuję z Wydania Narodowego *Dzieł Mickiewicza* (t. 1—3). Teksty angielskie cytuję wg wydań: 1) *The Works of Lord Byron*. Francfort o. M. 1826, s. 579—581 (*The Dream*), 581—582 (*Darkness*), 635—636 (*Euthanasia*), 56—68 (*The Giaour*), 4—5 (*Pożegnanie*). — 2) *The complete Works of William Shakespeare*. London (b.r.), s. 1074—1075.

¹⁹ W klamry ujęte są przekłady dosłowne, wykonane przeze mnie dla celów porównawczych. Tłumaczenie Mickiewiczowskie cytuję bez nawiasów.

Mickiewicz w przekładzie nie zmienia zasadniczo myśli, chociaż słowa *bright sun* (jasne słońce) zastępuje słowami blask dzienny:

nagle zagasnął blask dzienny, [C 2]

Podobnie tylko zmianę słów możemy zaobserwować w tłumaczeniu wierszy:

2. *Enough, enough, my little lad!*
Such tears become thine eye;
 [Dość, dość, mój mały chłopcze!
 Takie łzy przystoją twemu oku.]

Mickiewicz opuszcza słowo mały, dodaje zaś do łez określenie dziecinne, nie zmieniając bynajmniej myśli wyrażonej w wierszach angielskich:

— Dość, dość, mój paziu! te łzy dziecinne
 Źrenicy twojej przystoją, [P 37—38]

Najlepiej jednak charakteryzują drugą grupę takie przekłady, w których widzimy zmianę większej ilości słów bez zmiany treści. Tłumaczenie takie znajdujemy w w. 40 *Pożegnania Czajld Harolda*:

3. te łzy dziecinne
 Źrenicy twojej przystoją,
 Gdybym miał równie serce niewinne,
 Widziałbyś we łzach i moją. [P 37—40]

W ostatnim wierszu Mickiewicz zmienił wszystkie wyrazy znaczące. U Byrona nie mamy odpowiedników dla słów *widzieć i łza*, wypowiada on bowiem tę samą myśl słowami: „*Mine own would not be dry*“ („Moje [oko] nie byłoby suche“).

III. W przeciwieństwie do przekładów z dwóch poprzednich grup przekłady stanowiące grupę trzecią wprowadzają zmiany do treści oryginału.

1. *Adieu, adieu! my native shore*
Fades o'er the waters blue;

U Byrona Czajld Harold widzi rodzinny brzeg znikający za błękitną wodą. Mickiewicz wprowadza do tłumaczenia przysłowiową angielską mgłę:

Bywaj mi zdrowy, kraju kochany!
 Już w mglistej nikt nie powłóce, [P 1—2]

Tak więc jasny, kolorowy obraz brzegu znikającego za błękitną wodą zmienia się w przekładzie na bezbarwną wizję wyspy nękanej, we mgle.

W następnym wierszu czytamy w oryginale:

2. *And shrieks the wild seamew.*
[I krzyczy dzika mewa.]

Mickiewicz tłumaczy to:

I morskie ptastwo świegoce. [P 4]

Tym razem mamy zasadniczą zmianę wrażenia słuchowego i nastroju. Surowy, pojedynczy krzyk dzikiej mewy zmienia się w tłumaczeniu na chóralne świągotanie, na skutek czego „ptastwo morskie“ bardziej przypomina wróble niż mewy.

A dalej u Byrona *yeoman* mówi:

3. *My spouse and boys dwell near thy hall,*
Along the bordering lake,

W tłumaczeniu mamy zupełnie inny krajobraz, Mickiewicz bowiem zmienia *hall* (pałac) na sioło, zaś *lake* (jezioro) na zieloną dąbrowę:

„Żona na końcu twojego sioła
W zielonej mieszka dąbrowie“; [P 49—50]

Do trzeciej grupy należą również „pomyłki“ tłumacza, to znaczy takie przekłady, w których występuje rażące zniekształcenie treści oryginału. Pomyłkę taką znajdujemy w tłumaczeniu *Giaura*:

4. *The last sad note that swell'd the gale*
Was woman's wildest funeral wail:
[Ostatnim głosem niesionym przez wiatr
było pogrzebowe zawodzenie kobiety.]

Mickiewicz zamienił kobietę, która idzie zawodząc za pogrzebem — na kobietę ciągnioną na śmierć:

Ostatni ludzki głos, echem odbity,
Był to krzyk na śmierć ciągnionej kobiety. [G 322—323].

Przeprowadzony powyżej podział przekładów na trzy grupy opiera się na dwóch zasadach. Pierwsza dotyczy podobieństwa treści wyrażonych w zdaniach przekładu i oryginału, druga — jakości słów użytych w obu tekstach. Podzielenie przekładów na podstawie tych dwóch zasad daje cztery (teoretycznie możliwe) grupy.

Do pierwszej będą należały przekłady wyrażające myśl podobną do myśli oryginału, w których wszystkie wyrazy samo-

dzielne znaczące mają odpowiedniki w oryginale. Przekłady takie będą nazywał przekładami dosłownymi.

W drugiej grupie znajdują się przekłady oddające również myśl podobną do myśli oryginału mimo wprowadzenia takich samodzielnych wyrazów znaczących, które nie mają odpowiedników w oryginale. Przekłady takie będą nazywał przekładami przybliżonymi.

Trzecią teoretycznie możliwą grupę wypełniłyby przekłady zniekształcające myśl oryginału mimo użycia słów mających odpowiedniki w oryginale. Z tłumaczeniem tego typu mielibyśmy do czynienia, gdyby ktoś zdanie: „*Giaour slew Hassan*“ („Giaur zabił Hassana“) — sformułował w tłumaczeniu: „Giaura zabił Hassan“. Prawdopodobieństwo występowania przekładów tego typu w praktyce jest dosyć małe, można więc grupę trzecią połączyć z teoretyczną grupą czwartą, która zawierałaby przekłady zmieniające myśl oryginału przy równoczesnej zmianie słów. Dochodzimy w ten sposób do rozszerzonej grupy trzeciej. Grupa ta obejmuje przekłady wyraźnie zmieniające myśl oryginału; przekłady takie będą nazywał przekładami modyfikującymi.

Tak więc w wyniku przeprowadzonego podziału otrzymujemy trzy zasadnicze typy przekładów zdań: 1) przekład dosłowny — wiernie oddaje myśli „tymi samymi słowami“; 2) przekład przybliżony — wiernie oddaje myśli „innymi słowami“; 3) przekład modyfikujący — zmienia myśl oryginału.

Przy zastosowaniu tego podziału natrafiamy w praktyce na dosyć liczne wypadki przejściowe. Uwzględniając to, traktuję przekłady typowe jako wypadki graniczne, do których zbliżają się — mniej lub więcej — pozostałe tłumaczenia zdań. Tak więc w najczęściej stosowanym przez Mickiewicza tłumaczeniu przybliżonym obok przekładów typowych można wyróżnić przekłady zbliżone do tłumaczenia dosłownego i modyfikującego. Ilustrują to następujące przekłady:

1. — Przekład zbliżony do dosłownego.

It is the east, and Juliet is the sun!
[To jest wschód, a słońcem jest Julia.]

Mickiewicz nieznacznie w sensie słownikowym zmienia zdanie Szekspira dodając wyraz *lica*:

To wschód słońca a słońcem są Juliji lica. [R 3]

2. — Przekład zbliżony do modyfikującego.

*Forests were set on fire — but hour by hour
They fell and faded —*

[Podpalono lasy — ale z godziny na godzinę
padały one i ginęły.]

U Mickiewicza mamy obraz inaczej rozwinięty, chociaż zasadniczo nie zmieniony:

Rzucono ogień w puszcze²; i doczesnym blaskiem
Puszcze gorą, ciemnieją i wałą się z trzaskiem; [C 21—22].

Przejdźmy z kolei do rozpatrzenia sprawy, za jakim sposobem tłumaczenia opowiada się Mickiewicz.

Zasadniczy zasób słownictwa w tłumaczeniu dosłownym jest zależny od jakości słownika oryginału. Zależność ta sprawia, że konsekwentne trzymanie się tłumaczenia dosłownego jest możliwe tylko w przekładach prozą. W tłumaczeniu wierszem zasada stosowania odpowiedników słownych nie daje się pogodzić z koniecznością utrzymania określonego rytmu oraz z doбором odpowiednich rymów. Rozumiejąc niemożliwość wyeliminowania tych trudności zwolennicy przekładu jak najbardziej wiernego wprowadzili zwyczaj (szczególnie rozpowszechniony we Francji) tłumaczenia prozą utworów poetyckich. W tłumaczeniu wierszem można stosować tylko przekład zbliżony do dosłownego. Mickiewicz, jak to zobaczymy niżej, wypowiada się nawet przeciwko przekładowi zbliżającemu się do tłumaczenia dosłownego.

W przekładzie modyfikującym występuje zwykle pewna ilość słów, które — nie mając odpowiedników w oryginale — zmieniają treść zdania tłumaczonego. Przy czym zmiana większej ilości słów, które powodują wyraźne, ale nie rażące odstępstwo od treści oryginału, pozwala wnosić, że mamy do czynienia z modyfikacją zamierzoną. Gdy zaś spotykamy rażące zniekształcenie myśli przy zmianie małej ilości słów, możemy przypuszczać, że jest to pomyłka tłumacza wynikająca z błędnego zrozumienia tekstu²⁰.

²⁰ Zestawienie rozbieżności między tekstem angielskim i przekładami Mickiewicza znajdujemy w Uwagach Wydawcy do *Dzieł* (t. 1—3) poety w wydaniu Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza. Omyłki i odstępstwa od oryginału w przekładzie *Giaura* omawiają: Stefania Land (*Mickiewiczowski przekład „Giaura“*. Pamiętnik Literacki, XXVII, 1930, s. 608—623), Józef Ujejski (*„Giaur“ w przekładzie Mickiewicza*. Tamże, XXXII, 1935, s. 229—239) i Juliusz Kleiner (*op. cit.*, t. 2, cz. 2, s. 138—160). Zgodnie z tymi zestawieniami można stwierdzić, że tłumaczenia Mickiewicza z angielskiego nie są bezbłędne; ilość pomyłek nie jest jednak wielka.

Świadome odstępstwa od oryginału występują u Mickiewicza w niewielkiej stosunkowo ilości, przy czym ilość ta maleje w przekładach późniejszych, można stąd wnosić, że poeta doskonalał się w sztuce tłumaczenia unikał przekładów modyfikujących.

Tłumaczenie przybliżone, które wysuwa postulat trzymania się treści oryginału, zostawiając poecie swobodę w formułowaniu myśli, odpowiadało Mickiewiczowi najbardziej. Za takim właśnie tłumaczeniem opowiada się poeta w liście do Jana Czeczota:

Co do reguł tłumaczenia i nauczek, ani ich wiele dać mogę, ani ich ode mnie potrzebujesz. Jednemu się tylko przeciwuję mniemaniu. Chcesz, żeby tłumacz zbliżał się jak mogąc, w wyrazach nawet, do wzoru; jest to fałszem. Często wyrażenie we wzorze poetyckie, tłumaczone co do słowa, staje się po polsku prozaiczne, albo: łacinnikom dziwnie nowe, w polszczyźnie będzie pospolite. Dobrze mówił Delil: „tłumacz pożycza piękności; powinien je oddać w tejże ilości, choć różną zupełnie monetą“²¹.

Sąd ten, wypowiedziany w 1819 r., wyraźnie precyzuje podejście Mickiewicza do sposobu tłumaczenia. Opowiada się poeta za takim tłumaczeniem, które pozwala myśli wzięte z obcego wzoru wypowiedzieć swoimi słowami. Stosując tę metodę tłumacz może swobodnie operować wyrazami, może przystosowywać je do wymogów rymu i rytmu, może dobrać słowa według swego poczucia językowego i grupować je w całości o odpowiednim brzmieniu.

Choć podejście Mickiewicza do przekładów sformułowane w liście do Czeczota zasadniczo nie różni się od stanowiska klasyków²², to jednak tłumaczenia jego z pewnością nie zadowolilyby Ludwika Osińskiego, który ostrzega tłumacza słowami: „Opuszczać, albo przydawać, skracać lub rozciągać myśli i obrazy autora, nie jest to w istocie tłumaczyć“²³. Szczegółowa zaś analiza wykazuje, że w przekładach wcześniejszych, a przede wszystkim w *Ciemności* poeta dość często „rozciągał myśli i obrazy“, zbliżając się do tłumaczenia modyfikującego. Z biegiem jednak czasu unika Mickiewicz oddalania się od treści wzoru; postępowanie ten można zaobserwować w *Śnie* — w drugiej redakcji tego przekładu usunął poeta wiele

²¹ *Dzieła*, t. 14, s. 41.

²² Ludwik Osiński w rozprawce *O potrzebie, ważności w literaturze i warunkach przekładów* (*Dzieła*, t. 4, s. 238) pisze: „nie mamy obowiązku ulegać niewolniczo wyrazom“. Franciszek Salezy Dmochowski zaś stwierdza, że dobry tłumacz „nie wlecze się niewolniczo za śladem oryginału“ (*tamże*, t. 1, s. V).

²³ *Tamże*, t. 4, s. 238.

rozszerzeń tekstu Byrona, które występowały w redakcji pierwszej. Szczytowym osiągnięciem w dziedzinie przekładu jest *Giaur*, który w całości oddaje wiernie treść poematu Byrona. Tak więc droga rozwoju Mickiewicza jako tłumacza, wyznaczona trzema największymi przekładami z angielskiego (*Ciemność*, *Sen*, *Giaur*), świadczy o tym, że tłumaczył on coraz wierniej.

Są jednak od tej zasadniczej linii rozwoju dwa odchylenia. Pierwsze jest uzależnione od autorów: poetów współczesnych (Byrona i Moore'a) tłumaczył Mickiewicz swobodniej niż Szekspira; w przekładzie fragmentu z tragedii *Romeo i Julia* stara się zbliżyć nawet w sformułowaniach słownych do oryginału²⁴.

Drugie odchylenie dotyczy utworów lirycznych: w utworach tego typu spotykamy modyfikacje zmieniające nieraz zasadniczo treść oryginału — polegają one na zabarwieniu przez Mickiewicza wypowiedzi lirycznych swoimi uczuciami. Najwyraźniej zjawisko to występuje w przekładzie *Euthanasii*. Zewnętrzną oznaką przystosowania treści wiersza Byrona do przeżyć własnych jest wprowadzenie imienia *M a r y l i* zamiast *P s y c h e*:

'Twere sweet, my Psyche!
Marylo moja! [E 17]

Ze zmianą imienia giną również momenty podkreślające obłudę kobiet. Łzy kobiece u Byrona „powstają na zawołanie, oszukują za życia i są pozbawione męskości w obliczu śmierci“

And woman's tears, produced at will,
Deceive in life, unman in death.

U Mickiewicza są one nawet... cenne:

Uronisz łezkę; człowiek dla tej łezki,
Jak żyjąc słabiał, tak i umrze słaby. [E 23—24]

Zmiany te sprawiają, że tłumaczenie *Euthanasii* ma zupełnie inny wydźwięk liryczny: u poety angielskiego z poznania obłudy ludzkiej wypływa końcowe stwierdzenie głoszące, że bez względu na to, co się przeżyło, lepiej jest nie żyć na tym świecie. Mickiewicz kończy utwór podobnie:

a wyznasz, człowieku,
Czymkolwiek byłeś, że lepiej być niczem. [E 35—36]

²⁴ Analiza tego przekładu wykazuje trudności, na jakie natrafiał poeta zbliżając się do tłumaczenia dosłownego. Zdania tłumaczone dosłownie są na ogół mniej udane od fragmentów oddanych w przekładzie przybliżonym.

Refleksja ta jednak płynie w przekładzie z innego źródła. U Byrona Psyche jest, obok czyhających na spadek, tylko przykładem zakłamania panującego na świecie, miłość zaś kobiety nie może zachęcić do życia; u Mickiewicza Maryla i miłość nie są pozbawione wartości, toteż odejście ze świata jest u niego tylko ucieczką z pustki, którą mogłaby wypełnić ukochana.

Również tłumaczony podczas pobytu w Rosji wiersz Moore'a *The Meeting of the Waters* nabiera obcych oryginałowi tonów tęsknoty za daleką ojczyzną:

Daj Boże, abym wrócił w to miłe ustronie
I obok mych przyjaciół spoczął na twym łonie, [13—14]

Zmiany te, wykazujące, że Mickiewicz nie potrafił „kłamać uczuć“ nawet w przekładach, mają swoje odbicie również w tłumaczeniu *Giaura*: najbardziej oddala się poeta od oryginału we fragmencie o Grecji (100—165), gdy z większą niż Byron siłą wzywa do walki o wolność.

3

W celu wykazania, jak uniezależniał się Mickiewicz od języka Byrona, przeprowadzę zestawienie słownictwa przekładu *Ciemności* ze słownictwem oryginału. Pod względem ilościowym stosunek ten przedstawia się następująco: nawet po odliczeniu rodzajników, wyrazu *to* przy bezokolicznikach i czasowników posiłkowych w czasach złożonych — ilość słów u Byrona jest trochę większa niż u Mickiewicza²⁵. W oryginale mamy 549 wyrazów, w tłumacze-

²⁵ Porównywanie słownictwa przekładu ze słownictwem oryginału ma swoje łatwe i trudne strony. Ułatwia tego rodzaju badania fakt, że oba teksty mają zasadniczo podobną treść i objętość; komplikuje jednak sprawę to, że przy zestawianiu tłumaczenia ze wzorem mamy do czynienia z różnymi językami. W języku angielskim rzeczowniki są poprzedzane rodzajnikami (*the, a, an*), które nie mają odpowiedników w naszym języku. Różnicę tę, wynikającą ze struktury języka, można w zestawieniu zlikwidować nie wliczając w tekstę angielskim rodzajników do ogólnej ilości słów; z podobnych względów nie będę liczył wyrazu *to* występującego przy bezokoliczniku. Da się również usunąć rozbieżność wynikającą z szerszego zastosowania w języku angielskim czasowników posiłkowych; w języku tym jest więcej niż w naszym czasów złożonych, które tworzą się przy pomocy słów: *be, have, shall, will*. Częściej również stosuje się w angielszczyźnie złożoną formę strony biernej. W zestawieniu ogólnym nie liczę więc czasowników posiłkowych w obu językach, wyłączam również ze statystyki słowo *do* w wypadku użycia

niu — 542. Różnica ta jednak jest tak nieznaczna, że praktycznie te dwa teksty można uznać za równe pod względem ilości słów.

Zestawienie ilości haseł (to znaczy wyrazów stanowiących odrębne pozycje leksykalne) daje zupełnie inne wyniki. Pod tym względem tekst Mickiewicza wyraźnie przewyższa tekst angielski. U Byrona ilość haseł wynosi — 317, u Mickiewicza — 345. Opierając się na tym zestawieniu można stwierdzić, że w ogólnych zarysach język przekładu *Ciemności* jest bardziej zróżnicowany od języka oryginału.

Dokładniejszy obraz otrzymamy zestawiając frekwencję wyrazów samodzielnych znaczących. Rozkład tych wyrazów w przekładzie i oryginale przedstawia się następująco: ogólna ilość rzeczowników występujących u Byrona jest znacznie mniejsza niż u Mickiewicza (Byron — 149, Mickiewicz — 179); jednak ilość haseł rzeczownikowych jest podobna u obu autorów (B. — 122, M. — 133).

W tłumaczeniu rzeczowników Mickiewicz stara się jak najbardziej zbliżyć do oryginału, toteż przeważająca ich większość znalazła odpowiedniki w tłumaczeniu. Oto kilka przykładów na dosłowne tłumaczenie rzeczowników: chaos (74)²⁶ — *chaos*, chmura (83) — *cloud*, ciało (49) — *flesh*, ciemność (84) — *darkness*, dzień (7) — *day*, fala (80) — *wave*, gwiazda (3) — *star*, jezioro (75) — *lake* itp.

Rzadko zastępuje Mickiewicz rzeczowniki angielskie rzeczownikami o innym znaczeniu, a i te nieliczne zmiany nie przekształcają zasadniczo obrazów Byrona. Są to albo zmiany mało znaczących szczegółów, albo (dopuszczalne nawet w przekładzie dosłownym) zmiany wynikające z tłumaczenia połączeń frazeologicznych.

To look once more into each other's face;
[Aby raz jeszcze zająrzeć sobie w twarz]

go do formułowania pytań. Większą trudność nastęrczają zaimki i przyimki. Występują one częściej w języku angielskim niż w polskim, wyeliminować ich jednak ze statystyki nie można (i tak np. myśl wyrażoną w języku polskim jednym słowem idę Anglik wypowiada dwoma wyrazami: *I go*, ponieważ budowa zdania angielskiego wymaga w danym wypadku użycia zaimka osobowego w roli podmiotu). Należy więc o tej rozbieżności pamiętać przy zestawieniu słownictwa angielskiego z polskim.

Przy rozpisywaniu materiału wydzielałam hasła analityczne, to znaczy w zdaniu: „Patrzy w górę“ — wyróżniam 3 hasła: „patrzeć“, „w“, „góra“.

²⁶ Przy wyrazie polskim podaję w nawiasie numer wiersza, w którym się ten wyraz znajduje.

Mickiewicz zmienia tylko słowo *face* (t w a r z) na o c z y, tworząc w ten sposób utarty zwrot polski:

Chcą jeszcze raz ostatni zajrzeć sobie w oczy. [C 16]

Rzeczowników opuszczonych w tłumaczeniu jest zaledwie kilka (*throne* — w. 10, *jaw* — w. 51, *cry* — w. 53, *mistress* — w. 79). Podobnie niewielką ilość rzeczowników angielskich zastąpił Mickiewicz innymi częściami mowy: *dream* — senny (1), *universe* — wszędzie (84), *all the world* — wszyscy (20), *for a moment* — nieco (41).

Na tle tych nieznaczących odchyłeń bardzo wyraźnie występuje zasadnicza zmiana polegająca na rozszerzaniu tekstu Byrona przez dodawanie konkretnych rzeczowników; ilość takich dodanych rzeczowników jest bardzo duża (około 30%).

Przymiotnik pod względem ilościowym przedstawia się prawie jednakowo u obu autorów. Ilość przymiotników wynosi: u B. — 71, u M. — 70; ilość haseł: u B. — 62, u M. — 53.

W tekście angielskim występuje dość licznie przymiotniki utworzone od rzeczowników przez dodanie sufiksu *-less*. Mickiewicz prawie wszystkie przymiotniki tego typu tłumaczy przy pomocy rzeczowników, wiernie oddając treść słów angielskich: *seasonless* — bez pór roku (73), *lifeless* — bez czucia (73), *herbless* — bez roślin (73), *manless* — bez ludzi (73), *sailorless* — bez żeglarzów (77). Tak to poszanowanie dla rzeczownika uwidoczniło się również w tłumaczeniu przymiotników odrzeczownikowych. Pozostałe przymiotniki traktuje Mickiewicz zupełnie inaczej, w tłumaczeniu ich nie liczy się z tekstem angielskim, stąd tylko nieznaczna ilość przymiotników Byrona (około 20%) znalazła się w przekładzie. W większości wypadków Mickiewicz opuszcza przymiotniki w jednych miejscach tekstu, dodaje zaś w innych. Oto przykłady na przymiotniki dodane: dziwny sen (1), n i k n ą c a iskra (30), s u c h e żagwie (29), o b w i s ł e skrzydła (35), z a k r w a w i o n y kąsek (43), g ł a d k i e tonie (75).

Ogólnie przymiotniki, chociaż pod względem ilościowym przedstawiają się jednakowo u obu poetów, w tłumaczeniu są w większości wypadków zmienione i inaczej rozmieszczone niż w oryginale.

Przysłówek nielicznie występuje w obu tekstach. Ogólna ilość użycia: B. — 26, M. — 20; ilość haseł: B. — 17, M. — 17.

Najbardziej uwydatnia się indywidualność Mickiewicza w tłumaczeniu c z a s o w n i k ó w (w zestawieniu do ogólnej liczby nie

wliczam słowa „być“, które występuje u B. — 15 razy, u M. — 5 razy). Ogólna ilość czasowników wynosi: u B. — 90, u M. — 107. Ilość haseł: u B. — 75, u M. — 100²⁷. Stanowisko mała ilość czasowników użytych przez Mickiewicza w przekładzie *Ciemności* ma odpowiedniki w oryginale (około 25%). Oto niektóre z nich: mieć (1) — *have*, wejść (7) — *come*, płonąć (13) — *burn*, śmiać się (28) — *smile*, usnąć (80) — *sleep*. Poważna zaś większość czasowników (około 75%) nie ma odpowiedników w oryginale — są to czasowniki zmienione lub dodane przez tłumacza.

Podsumowując ilość wyrazów samodzielnych znaczących u obu poetów, widzimy wyraźną przewagę pod tym względem tekstu polskiego. Wyrazów tego typu w tłumaczeniu mamy 381, w tekście angielskim tylko 351; ilość haseł: u M. — 304, u B. — 277.

Przyjrzyjmy się z kolei jakości zmian wprowadzonych przez Mickiewicza w zakresie słownictwa. Dadzą się one podzielić na dwie grupy. Pierwsza — dosyć nieliczna — wykazuje, że Mickiewicz w czasie tłumaczenia *Ciemności* niezupełnie jeszcze uwolnił się od stosowania ozdób poetyckich charakterystycznych dla stylu klasyków, upiększa bowiem proste wypowiedzi Byrona epitetami i peryfrazami. U Byrona ludzie płakali (*wept*), w tłumaczeniu łzy leją (27), a zwykłe pnie (*trunks*) zmieniają się na drzew strawione czoła (23); zamiast *men died* (ludzie umierali) mamy narodami świat cały wymierał (48); a dalej dodaje Mickiewicz gładkie tonie (75) i zamienia *depths* (głębiny) na łono [wód] (76). Zmiany tego typu nie podnoszą oczywiście wartości przekładu, nie są one jednak, co należy podkreślić, liczne, toteż nie wpływają zasadniczo na jakość tłumaczenia.

Drugą grupę stanowią zmiany charakterystyczne dla stylu Mickiewicza. Polegają one na rozszerzaniu oryginału przez dodawanie konkretnych rzeczowników i czasowników.

Rzeczowników dodanych w tłumaczeniu jest dość dużo (około 30%). W większości wypadków są to realistyczne szczegóły, które dodane do obrazów Byrona ukonkretniają jego wizję. Realizował w ten sposób Mickiewicz zasadę przemawiania do wyobraźni przez zmysłowe przedstawianie rzeczywistości. Zasadę tę wypowiada w recenzji *Uwagi nad „Dumaniem u rozwalin zamku Giedymina“*: „Trzeba pamiętać, że pierwszą poety powinnością jest rzecz zmy-

²⁷ Imięślowy przymiotnikowe zaliczam do grupy przymiotników, pozostałe do czasowników.

słowie malować“²⁸. Zgodnie z tym zaleceniem dodaje poeta w przedkładzie przede wszystkim rzeczowniki konkretne (rzeczowniki dodane zaznaczam rozstrzeleniem druku): wieśniacze dachy (12), na kształt ogromnych stosów (14), Zaryły się w popiele (23), promyki ogniska (26), suche żagwie zbiera (29), targa włosów (34), ręce gryzie (34), w lasach i pustyniach żyje (37), ciągnie w miasto (38), lizał twarz pana swego (56), w popiele dogasało ognisko (60), dostali kilka iskierek z popiołu (64).

Tendencję do ukonkretnienia widzimy również w zastąpieniu rzeczownika pospolitego *volcanos* (wulkany) nazwami znanych wulkanów: Etny i Hekli (18).

Uzupełniając Byrona wprowadza Mickiewicz nawet motyw zbędny. W wierszu 31 czytamy: „widzi czarnych chmur zasłony“; w oryginale nie ma chmur, bo po zaćmieniu słońca chmury nie mogły być widoczne.

Druga zasadnicza zmiana polega na rozwijaniu czynności wyrażonych w oryginale przez zwiększanie ilości czasowników:

1. *and the stars*
Did wander darkling in the eternal space,
Rayless, and pathless,
 [A ciemne gwiazdy wędrowały w wieczystej przestrzeni
 bez promieni i bez dróg.]

W miejsce jednego czasownika *wander* (czasownik do spełnia tu rolę pomocniczą — podkreśla czynność wyrażoną czasownikiem *wander*) Mickiewicz wprowadza aż pięć czasowników. Zmienia w ten sposób nieskończoną wędrówkę gwiazd w czynność skończoną — rozwijającą się od brania lotu aż do zniknięcia:

A gwiazdy, w nieskończoność biorąc lot niezwykły,
 Zbłąkawszy się, olsnąwszy, uciekły i znikły
 Bez nadziei powrotu. [C 3—5]

A oto dalsze przykłady na rozszerzanie oryginału przez dodawanie czasowników:

2. *and all hearts*
Were chill'd into a selfish prayer for light:

Zamiast jednego zdania Byrona: „Wszystkie serca zastygły w samolubnej modlitwie o światło“ — Mickiewicz daje dwa zdania:

²⁸ *Dzieta*, t. 5, s. 119.

Serce rodu ludzkiego jedną żądzą biło,
Cały ród ludzki prosił o jedno u Boga:
O światło. — [C 9—11]

3. *Forests were set on fire — but hour by hour
They fell and faded —*
[Podpalono lasy — ale z godziny na godzinę
padały one i ginęły.]

W przekładzie Mickiewicza mamy znowu więcej zdań:

Rzucono ogień w puszcze; i doczesnym blaskiem
Puszcze gorą, ciemnieją i wałą się z trzaskiem; [C 21—22]

4. *And others hurried to and fro, and fed
Their funeral piles with a fuel,*
[A inni biegali tu i ówdzie i zasilali
Swój pogrzebowy stos opalem]

Mickiewicz dając krótsze zdania wprowadza więcej ruchu:

Ten biega tu i ówdzie, suche żagwie zbiera,
Karmi niknącą iskrę [C 29—30]

5. *and then again
With curses cast them down upon the dust,
And gnash'd their teeth and howl'd:*
[I znowu
z przekleństwem rzucili się w pył,
zgrzytali zębami i wyli.]

Mickiewicz w tym miejscu wprowadza zamiast trzech aż sześć krótkich zdań, zmieniając jednocześnie liczbę mnogą na pojedynczą oraz czas przeszły na teraźniejszy:

Znowu pada i bluźni, i w piasku się ryje,
Targa włos, zgrzyta zębem, ręce gryzie, wyje. [33—34]

A dalej w Byrona pies: „liząc rękę, która nie odpowiadała pieszczotą — zdechł“.

6. *licking the hand
Which answered not with a caress — he died.*

W tłumaczeniu mamy o jedno zdanie więcej:

Lizał twarz pana swego, głaskał się u ręki,
Co go już nie głaskała — i zdechł. [C 56—57]

Nawet te miejsca w oryginale, w których Byron skupia czasowniki, ustępują pod tym względem tłumaczeniu:

7. *saw, and shriek'd, and died* —
[ujrzeli się, krzyknęli i umarli]

Zamiast trzech Mickiewicz wprowadza cztery czasowniki:

Ujrzeli się, wzdrygnęli, padli i skonali: [C 68]

8. *The winds were wither'd in the stagnant air,*
[Wiatry zamarły w nieruchomym powietrzu]

W przekładzie:

Wicher w stęchłym powietrzu uwiązał i zastygnął. [C 82]

Przytoczone powyżej przykłady ilustrują zasadniczą rozbieżność między tłumaczeniem i tekstem angielskim. Jak na dość krótki utwór (82 wiersze w oryginale, 84 w przekładzie) zmian tego typu jest zbyt dużo, by można było przypuszczać, że są one przypadkowe. Można więc stwierdzić, że Mickiewicz świadomie rozszerzał tekst angielski, dodając czasowniki; był to zabieg artystyczny zmierzający do podniesienia dynamiki tłumaczonych utworów.

Tak więc analiza słownictwa wykazuje, w jaki sposób realizował Mickiewicz zasadę oddawania piękności oryginału w przekładzie. Dodając konkretne rzeczowniki poeta zasadniczo nie zmienia treści oryginału, dąży tylko do oddania myśli w sposób jak najbardziej uchwytny, stara się „zmysłowie“ malować obrazy zaczerpnięte ze wzoru, ukonkretnia wizję Byrona; czyni to zaś zgodnie z pojmowaniem istoty doskonałego stylu poetyckiego.

Podobnej natury są również zmiany zaobserwowane przy tłumaczeniu czasowników. Mickiewicz nie wprowadza nowych czynności; wszystko to, co się dzieje w przekładzie, działo się również u Byrona. Tłumacz tylko rozwija czynności wzięte z oryginału, ożywia je starając się znowu przemówić przede wszystkim do wyobraźni odbiorcy. Zwiększanie konkretności tłumaczenia uwidocznia się również w zmianie liczby mnogiej na pojedynczą. Zamiast ogólnego przedstawiania czynności wykonywanych przez nieokreślone indywidualia, Mickiewicz pokazuje nam pojedynczą osobę w ruchu, przez co czynności stają się bardziej uchwytny, łatwiej opanowują wyobraźnię czytelnika (por. przykłady: 4 i 5).

Tak więc dążąc do oddania piękna oryginału „różną monetą“, Mickiewicz zasadniczo przestyliizował utwór Byrona, a przez to wbrew zamierzeniu obniżył wartość artystyczną przekładu, ukonkretniając i ożywiając wizję oddala się od zasadniczej tendencji Byrona. Byron świadomie tłumił efekty styli-

styczne, toteż wizja jego jest przedstawiona z prostotą i umiarem, na jaki zdobyć się może tylko wielki artysta. Zabiegi te sprawiają, że utwór angielski tchnie wielką powagą i nie tylko przejmuje czytelnika grozą wizji ginącego życia, ale równocześnie pobudza myśl do zastanowienia się nad przyczyną tej zagłady. Toteż ostatnie zdania głoszące panowanie Ciemności nad światem mają u Byrona silny wydźwięk refleksyjny. Mickiewicz kładąc nacisk na zmysłowe przedstawienie obrazów rozprasza się w szczegółach i przemawia prawie wyłącznie do wyobraźni, a przez to usuwa w cień główny wydźwięk utworu Byrona odkrywającego straszną potęgę Ciemności.

Podsumowanie spostrzeżeń na temat przekładu *Ciemności* prowadzi do następujących wniosków: 1) przekład ten jest zasadniczo przybliżony, chociaż w wielu miejscach zbliża się do modyfikującego; 2) język przekładu różni się od języka oryginału przewagą rzeczowników konkretnych i czasowników; 3) pod względem artystycznym przekład nie dorównuje oryginałowi.

4

Po raz pierwszy *Sen* w przekładzie Mickiewicza został wydany w r. 1826 w *Dzienniku Warszawskim* (bez nazwiska tłumacza). Drugie wydanie *Snu*, przygotowane do druku przez samego poetę, wyszło w Petersburgu w roku 1829. Tekst wydania pierwszego znacznie różni się od tekstu wydania petersburskiego. Różnice te mogą posłużyć do wykazania, w jaki sposób doskonał się poeta w sztuce tłumaczenia przybliżonego. Początkowe wiersze *Snu* w oryginale brzmią:

*Our life is twofold; Sleep hath its own world,
A boundary between the things misnamed
Death and existence: Sleep hath its own world,
And a wide realm of wild reality;*
[Nasze życie jest dwoiste, sen ma swój własny świat
na pograniczu dwóch stanów źle nazwanych
śmiercią i istnieniem. Sen ma swój własny świat
i szerokie królestwo dziwacznej rzeczywistości.]

Wcześniejszy tekst Mickiewicza w wierszach 2 i 3 zbliża się do sformułowań słownych oryginału:

Sen ma świat udzielny,
Którym dwie źle nazwane otchłanie rozgradza
Życia i razem śmierci; sen ma świat udzielny,
Marne państwa, gdzie buja rzeczywista władza.

W przekładzie petersburskim Mickiewicz wyraźnie oddala się od wcześniejszego tekstu w tych partiach, które zbliżały się do dosłownego oddania myśli. Opuszcza dosłowne tłumaczenie wyrazu *misnamed* (źle nazwane) i wyrazu *death* (śmierć); zmiany te pozwoliły poecie usunąć niezbyt udany przekład wiersza 4. Skutkiem tych poprawek otrzymaliśmy mniej dosłowne, ale gładsze tłumaczenie całości:

Dwoiste życie nasze: sen ma świat udzielny
 Śród otchłani, nazwanych bytem i nicstwem,
 Nazwanych, lecz nieznanym, — sen ma świat udzielny,
 Z rzetelną władzą rządząc nad marnym królestwem. [S 1—4]

Poprawek tego typu jest w dalszych wierszach sporo. Wprowadzając je Mickiewicz unikał presji języka obcego, toteż język drugiej wersji jest bardziej naturalny i swobodny. Można to zaobserwować nawet w poprawkach wątpliwej jakości. Przykładem takiej nieudanej pod względem artystycznym poprawki jest usunięcie w późniejszym przekładzie motywu konia. U Byrona motyw ten stanowi ogniwo wiążące pierwszą wizję z drugą. Wprowadzenie go ma upodobnić zmieniające się w poemacie obrazy do prawdziwych marzeń sennych, w których przejścia odbywają się często w oparciu o niezmienny motyw. Tak więc zjawienie się konia pod koniec pierwszego obrazu nie jest tylko drugorzędnym szczegółem; motyw ten pełni funkcję łącznika między sceną pierwszą i następną. Mickiewicz, u którego w tekście z r. 1826 występował *rumak* w zakończeniu pierwszej wizji, w wydaniu późniejszym usunął ten motyw.

she stood
Looking afar if yet her lover's steed
Kept pace with her expectancy, and flew.

W Dzienniku Warszawskim:

ona patrzy, czyli
 Rumak jej oblubieńca tak bystreimi pióry,
 Jak bystre jej są chęci, nie stanie u góry.

W wydaniu z r. 1829:

Ona wzrokiem kochanka dalekiego nęci,
 Zeby leciał tak bystro, jak lecą jej chęci. [S 67—68]

Poprawka ta, choć pod względem kompozycyjnym niewłaściwa, jest jednak uzasadniona pod względem stylistycznym, usuwając bowiem rumaka, który leciał „bystreimi pióry“, podnosi poeta natural-

ność i przejrzystość wypowiedzi. Trafia również do przekonania usunięcie zakończenia w. 66, który w pierwszej redakcji kończył się niefortunnie słowami: „ona patrzy, czyli“.

Drugą, jeszcze bardziej znamienną własnością redakcji późniejszej są skróty; usuwa Mickiewicz nieporadnie sformułowane wypowiedzi oraz rozszerzenia tekstu Byrona, które występowały w pierwszym wydaniu. Skutkiem tych zabiegów druga redakcja *Snu* jest nie tylko tłumaczeniem wierniejszym, ale również bardziej adekwatnym w oddaniu walorów stylistycznych oryginału.

Wyraźne oddalenie się od przekładu dosłownego oraz tendencję do skracania pierwszej redakcji znajdujemy w tłumaczeniu wierszy:

and traced
Words which I coul not guess of; then he lean'd
His bow'd head on his hands, and shook as 'twere
With a convulsion — then arose again,
 [i kreślił
 słowa, których nie mogłem domyślić się; następnie
 schyloną głowę wsparł na ręce i zatrząsł się
 jakby w konwulsji — potem wstał znowu.]

W Dzienniku Warszawskim mamy:

i coś kryślił.
 Słów nie dostrzec; tu głowę wsparł na ręce obie:
 Wstrząsnął głową, jakoby nieprzytomny sobie
 Wstał

W wydaniu petersburskim opuszcza Mickiewicz tłumaczenie zdania: „*which I could not guess of*“ („Słów nie dostrzec“) — oraz skracca zdanie: „*and shook as 'twere With a convulsion*“:

kilka słów nakryślił
 I z pochyloną głową, na rękę oparty,
 Wstał znowu, wstrząsnął głową [S 74—76]

Przed wszystkim jednak tłumacz skracca te partie, które w pierwszym wydaniu wprowadzały rozszerzenie oryginału:

he pass'd
From out the massy gate of that old Hall
And mounting on his steed he went his way;
And ne'er repass'd that hoary threshold more.
 [on wyszedł
 za masywną bramę starego zamku
 i dosiadłszy rumaka pojechał swoją drogą —
 i nigdy już nie wrócił w te stare progi.]

W pierwszej redakcji Mickiewicz znacznie rozszerzył tekst oryginału:

Bo z uśmiechem odchodził, już kaplicę minął,
Otworzył bramy zamku, na rumaka skinął,
I nie pilnując drogi leciał przez zagony,
I przeleciał, i więcej nie wrócił w te strony.

Mamy tu typowe dla wcześniejszych przekładów Mickiewicza rozszerzenie oryginału przez zgromadzenie czynności następujących po sobie. U Byrona występują tylko 4 czasowniki: *pass'd*, *mounting*, *went* i *repass'd*; w przekładzie mamy ich dwa razy więcej; odchodził, minął, otworzył, skinął, pilnując, leciał, przeleciał, zginął. W późniejszym wydaniu Mickiewicz usunął dodane czasowniki:

on wyszedł z kaplicy,
Raz jeszcze na ojcyste gmachy okiem rzucił,
Dosiadł konia, pojechał — i więcej nie wrócił. [S 92—94]

Tak to poprawiając tłumaczenie staje się Mickiewicz nawet bardziej zwięzły od Byrona.

Podobnych skrótów w wydaniu petersburskim jest więcej. Wykazują one, jak poeta — dążąc do wiernego oddania treści oryginału — usuwał przekłady modyfikujące. Poprawki te podnoszą nie tylko wierność przekładu, ale również jego wartość artystyczną, toteż tłumaczenie *Snu* jest ważnym etapem na drodze od słabych przekładów *Euthanasii* i *Ciemności* do mistrzowskiego tłumaczenia *Giaura* ²⁹.

5

Analiza przekładu *Snu* wykazała, że Mickiewicz poprawiając tłumaczenie dążył do wierniejszego oddania treści oryginału; podobną tendencję możemy zaobserwować w pracy poety nad przekładem *Giaura*. Warianty z autografów *Giaura* wykazują, że tłumacz wygładzając przekład starał się zbliżyć do wzoru. Oto przykłady ilustrujące tę dążność:

1. *And like the bird whose pinions quake,
But cannot fly the gazing snake,*

²⁹ Por. ocenę tego przekładu przez Stanisława Windakiewicza (*Mickiewicz i Byron*. Pamiętnik Literacki, XXXI, 1934, s. 128—129): „Przetłumaczył *Euthanasię* i *Ciemność* z jego okolicznościowych poezji, które wypadły jeszcze słabo. Ale potem dał nam *Sen*, arcydzieło tłumaczenia co do natchnienia i siły, choć z opuszczeniami, dodatkami, a nawet pomyłkami“.

Pierwsza redakcja tłumaczenia tych wierszy (przekreślona w autografie) przedstawia się następująco:

A jako ptaszek choć piora natęża
Nie ujdzie wzroku czarodzieja węża.

Poprawiając tekst Mickiewicz opuszcza słowo „czarodziej“, które nie ma odpowiednika w oryginale, dodaje zaś odpowiednik do *quake* — „trzępicoce“.

A jako ptaszek, gdy go wąż urzeczce,
Trzępicoce skrzydłem, ale nie ucieczce, [G 821—822]

2. *His features I have scann'd before*
In mine own land:

W autografie szerzej niż u Byrona:

Znam go, widziałem, rok nie pomnę który
Jak go widziałem na w samotnem ust[roniu]
Leciał na dzielnym jak kruk czarnym kon[iu]

W druku usuwa Mickiewicz wszystkie dodatki:

Twarcz mnie znajoma — raz go napotkałem
W ojczyźnie mojej; [G 766—767]

Dalsza analiza autografu wykazuje, że poprawiając przekład Mickiewicz starał się zbliżyć do oryginału przede wszystkim przez usuwanie rozszerzeń, które występowały w pierwszej redakcji.

Zbliżanie się do wzoru można zaobserwować również zestawiając słownictwo przekładu *Giaura* ze słownictwem oryginału. Analiza *Ciemności* wykazała, że przekład ten najbardziej różni się od wzoru w zakresie użycia czasowników. W *Śnie* poeta starał się zmniejszyć tę rozbieżność przez usunięcie w późniejszej redakcji znacznej ilości czasowników, które rozszerzały tekst Byrona. Dalszy postępowanie widzimy w tłumaczeniu *Giaura*. Zestawienie frekwencji czasowników w *Ciemności* i w *Giaurze* wykazuje, jak bardzo zbliżył się Mickiewicz do oryginału w ostatnim swoim tłumaczeniu. W przekładzie *Ciemności* ogólna ilość czasowników była o 20% wyższa od ilości czasowników w tekście angielskim; w przekładzie *Giaura* przewaga ta została zlikwidowana do 2% (ogólna ilość czasowników w *Giaurze* wynosi: u B. — 1270, u M. — 1297). Jeszcze wyraźniej zbliżanie się do oryginału wychodzi na jaw przy analizie poszczególnych części przekładu *Giaura*. W partiach początkowych frek-

wentacja wyrazów w przekładzie i oryginale rozkładem swoim przypomina wcześniejsze tłumaczenia poety³⁰, w dalszych partiach rozkład słownictwa w tłumaczeniu coraz bardziej zbliża się do wzoru. I tak w ostatnich 116 wierszach przekładu (odpowiadających 117 wierszom Byrona) znajdujemy nawet mniej czasowników niż w tekście angielskim, ilość zaś haseł czasownikowych jest zupełnie równa u obu autorów (ogólna ilość czasowników: u B. — 144, u M. — 140; ilość haseł: u B. — 100, u M. — 100).

Tak więc na podstawie analizy słownictwa można stwierdzić, że w przekładzie *Giaura* nawet pod względem rozmieszczenia wyrazów zbliżył się Mickiewicz do oryginału; a zbliżenie to — rosnące równoległe z postępem tłumaczenia — świadczy, że tłumacz dążył do wiernego oddania treści poematu Byrona i zamiar swój zrealizował w całej pełni, dokładne bowiem zestawienie z oryginałem wykazuje, że tłumaczenie *Giaura* — zgodnie z opinią wszystkich badaczy — jest przekładem wiernym³¹.

Zbliżanie się do oryginału nie krępowało jednak w najmniejszym stopniu przekładu pod względem językowym. Jak naturalnie i płynnie potrafił Mickiewicz oddać tekst angielski, postępując jednocześnie krok w krok za myślą wzoru, świadczy o tym przekład następującego fragmentu:

To love the softest hearts are prone,
Serce zbyt czułe — do kochania skłonne;

But such can ne'er be all his own;
Lecz nie zna, co to kochanie dozgonne,

Too timid in his woes to share,
Długie cierpienia dzielić siły nie ma,

Too meek to meet, or brave despair;
Długich z rozpaczą walek nie wytrzyma;

And sterner hearts alone may feel
A twarde serce gdy miłość skaleczy,

³⁰ Fakt ten potwierdza przypuszczenie historyków literatury, że do początkowych partii przekładu weszły fragmenty dawniej przetłumaczone.

³¹ Nawet krytycznie oceniający Mickiewiczowskiego *Giaura* Andrzej Tretiak (zob. G. G. Byron, *Powieści poetyckie*. Kraków 1924, s. XLVIII. Biblioteka Narodowa. Seria II, nr 34) przyznaje, że przekład ten „jest dość wierny“. Sprawę wierności przekładu *Giaura* omawia Stefania Land, *op. cit.*

The wound that time can never heal.
Tej rany nigdy już czas nie uleczy.

The rugged metal of the mine
Jako rodzimy kruszec od płomienia

Must burn before its surface shine,
Wprzód się rozżarza, niżli zaczerwienia,

But plunged within the furnace-flame,
Wrzucony w pieca płomieniste jamy

It bends and melts — though still the same;
Zgina się, miękczy, lecz zawsze ten samy;

Then temper'd to thy want, or will,
A potem wedle sztukmistrza rozkazów

'Twill serve thee to defend or kill;
Służy do dania lub odbicia razów,

A breast-plate for thine hour of need,
Albo pierś twoją przed śmiercią zastawi,

Or blade to bid thy foeman bleed;
Albo pierś wroga śmiertelnie zakrwawi;

But if a dagger's from it bear,
Lecz gdy raz śmierci ukuto narzędzie,

Let those who shape its edge, beware!
Ten, kto je ostrzy, niech ostrożnym będzie!

Thus passion's fire, and woman's art,
Tak ogień uczuć i sztuka kobieca

Can turn and tame the sterner heart;
Najtwardsze serca zmiększa i roznieca; [G 893—910]

Tak to przez 18 wierszy Mickiewicz trzyma się nie tylko wiersza treści oryginału, ale równocześnie myśl zawartą w jednym wierszu angielskim zamyka w ramach jednego wiersza polskiego. Odcodzi jednak od tej zasady przy ostatnich wierszach fragmentu, skracając trzy wiersze Byrona do dwóch:

From these its form and tone are ta'en
And what they make it, must remain,
But break — before it bend again.
Lecz raz nagięte, zmianom nie ulegnie
I pierwszej pęknie, niżli się odegnie. [G 911—912]

Zakończenie to — celowo skrócone dla nadania ostatnim zdaniom wyrazu krótkiej, zwężłej sentencji — podnosi ekspresję całego fragmentu. Jest to jeden z przykładów mistrzowskiego „poprawiania“ oryginału.

Zestawienie charakterystycznych dla przekładu przybliżonego odstępstw od oryginału w pierwszych przekładach i *Giaurze* wykazuje, jak Mickiewicz doskonaląc się w sztuce tłumaczenia potrafił swobodne operowanie słowem zharmonizować z podnoszeniem wartości artystycznej przekładu.

I. Opuszczanie słów. — Tłumacząc zdanie:

1. *The night-wind sigh*

— Mickiewicz opuszcza wyraz *night*:

Świsnęły wiatry, [P 3]

Dwa słowa: *stand* i *gentle* — są pominięte w tłumaczeniu wierszy:

2. *I saw him stand*
Before an Altar — with a gentle bride;
 Widzę go przed ołtarzem, z nim oblubienica [S 135]

Przytoczone powyżej skróty polegają na opuszczeniu przydawek, które nie wpływają zasadniczo na treść zdań. W przeciwieństwie do takich przypadkowych opuszczeń, spotykanych w pierwszych tłumaczeniach, w *Giaurze* znajdujemy skróty celowe, np. we fragmencie przedstawiającym zjawienie się Giaura:

3. *Who thundering comes on blackest steed*

Mickiewicz zaczynając opis skupia uwagę na wrażeniach słuchowych, zgodnie więc z tą zasadą opuszcza na wstępie określenie barwy konia *blackest*:

Kto tam grzmi konno po skalistej drodze? [G 180]

Nie zapomina jednak o barwie, wprowadza ją w dalszych wierszach, gdy po przedstawieniu wrażeń słuchowych przechodzi do elementów wizualnych:

Koń jak kruk czarny, a na bokach piana,
 Jak gdyby świeżo z morza zszumowana. [G 184—185]

Podobnie celowym jest skrócenie porównania bitwy do zmagania się nurtów rzeki z falami morskiego przyływu. Byron rozwija to porównanie aż w 14 wierszach (620—633), Mickiewicz skraca je do 4 wierszy (611—614). Skrót ten pod względem artystycznym jest uzasadniony dążeniem do skoncentrowania uwagi na przebiegu samej bitwy, która w przekładzie została przedstawiona z większą dynamiką niż w oryginale.

II. Dodawanie słów. — Krótkie zdanie Byrona:

1. *I had a dream*

— Mickiewicz rozszerza dodając określenie „dziwny“:

Miałem dziwny sen [C 1]

Obok takich mało znaczących rozszerzeń spotykamy we wczesnych przekładach również dodatki nieudane:

2. *I saw two beings in the hues of youth*

Standing upon a hill,

[Widziałem dwie istoty w blasku młodości
stojące na wzgórzu.]

Wiersze te uzupełnił Mickiewicz konkretnym dodatkiem wprowadzając „chłopca i dziewczkę“:

Zdało mi się, że widział młodych ludzi dwoje,
Chłopca i dziewczkę; [S 27—28]

Dodatek ten jest zbyt techniczny, a co więcej — w zestawieniu z jasnym, choć umyślnie ogólnikowym, sformułowaniem Byrona wiersze Mickiewicza, obarczone dwoma konkretnymi rzeczownikami, są z punktu widzenia artystycznego słabsze od oryginału. Ten niefortunny dodatek kryje jednak w sobie zalążki przyszłych trafnych uzupełnień. Takie uzupełnienia, polegające na dodawaniu szczegółów realistycznych, spotykamy w *Giaurze*. Sprawiają one, że w wielu miejscach przekład tego poematu jest bardziej plastyczny od oryginału.

3. *Widziano Giaura [...]*

W cwał leżącego po nadbrzeżnym ślaku,

Z cugłem spuszczonego, skrwawioną ostrogą; [G 463—465]

W oryginale obraz jest uboższy, nie ma w nim bowiem odpowiednika na określenie „z cugłem spuszczonego“:

*Was seen, but seen alone to speed
With bloody spur along the shore,*

III. Zmiana słów.

1. *Perchance my dog wil whine in vain*

W tłumaczeniu zamiast *in vain* („na próżno“) mamy „z rana“:

Pies chyba tylko zawyje z rana, [P 69]

W tym samym utworze *native Land* („rodzinny kraj“) został przetłumaczony jako „kochany kraj“:

2. *My native Land — Good Night!*

Bywaj zdrów, kraju kochany! [P 8]

Obok takich zmian, obojętnych pod względem artystycznym, występują w pierwszych przekładach również odchylenia obniżające wartość tłumaczenia, np. zastąpienie w *Pożegnaniu* (4) krzyku pojedynczej mewy przez chóralne świegotanie ptactwa morskiego.

W *Giaurze* znajdujemy zmiany świadczące o tym, do jakiej precyzji doszedł Mickiewicz w swobodnym operowaniu słowem. Przykładem mistrzowskiej zmiany jest tłumaczenie porównania ze skorpionem. U Byrona skorpion jest rodzaju żeńskiego, toteż wprowadza on metaforę związaną z życiem kobiecym mówiąc, że skorpion to jest ona, ma żądło, które „wypiastrowała“, „wypielegnowała“ (*nourish'd*) na wrogów:

3. *The sting she nourish'd for her foes.*

Mickiewicz zręcznie przełamuje trudność wynikającą z różnic gramatycznych — zmienia metaforę przystosowując ją do rodzaju męskiego:

Ma żądło, które wyostrzył na wrogów, [G 425]

Osobną grupę stanowią zmiany polegające na wprowadzeniu nowych czasowników rozwijających wypowiedź oryginału. Występują one również w *Giaurze*, z tą jednak różnicą, że w pierwszych tłumaczeniach były to rozszerzenia często zbędne, a nieraz nawet obniżające jakość przekładu (porównaj analizę *Ciemności*), w *Giaurze* zaś większość takich uzupełnień podnosi wartość artystyczną tłumaczenia. Przykłady poniżej.

Byron przed wyliczeniem pogłosek o ucieczce Leili pyta: „Czy Leila już tu dłużej nie mieszka?“

4. *Doth Leila there no longer dwell?*

Mickiewicz zamiast jednego rzuca dwa krótsze pytania; uwadniają przez to zaciekawienie i niecierpliwość pytającego.

Dziś, czy Leila uszła? czy nie żyje? [G 441]

Na to pytanie u Byrona „może tylko Hassan odpowiedzieć“.

5. *That tale can only Hassan tell:*

Tłumacz konsekwentnie do konstrukcji pytania daje również dwuczłonową odpowiedź:

Hassan wie tylko, lecz sam w sobie kryje. [C 442]

Najwięcej zmian tego typu spotykamy w opisie bitw. Mickiewicz celowo skupił tu czasowniki, toteż walka w przekładzie ma żywszy przebieg niż w oryginale:

6. *A bullet whistled o'er his head;*
[Kula świsnęła nad jego głową]

Mickiewicz rozszerza oryginał, poprzedzając świst kuli błyskiem ognia:

ogień z góry błysnął,
Nad uchem ołów niewidzialny świsnął. [G 562—563]

W następnym wierszu u Byrona „Jeźdźcy szybko zsiadają z rumaków“.

7. *Swift from their steeds the riders bound;*

U Mickiewicza osaczeni muzułmanie w jednym wierszu zdążyli nie tylko skoczyć z koni, ale i przygotować broń:

Skoczyli z siodeł, janczarki odwiedli, [G 566]

Podobnie udanych zmian znajdujemy w *Giaurze* dość dużo³², są one jednak tak dostrojone do stylu oryginału, że nie zniekształcają, lecz uwypuklają artyzm poematu Byrona, toteż przekład *Giaura* nie tylko dorównuje oryginałowi, ale jest pod względem artystycznym dziełem bardziej wykończonym od angielskiego wzoru.

³² Por. wypowiedź Kleina (op. cit., t. 2, cz. 2, s. 153) na ten temat: „Za pewne usterki wynikłe z niechęci poety względem pracy własnej, z jej nie dość skrupulatnego wykończenia — rekompensatę stanowi ogromna przezwaga ustępów stojących na poziomie oryginału lub nawet od niego wyższych“.

Tak to w tłumaczeniu *Giaura* oddał Mickiewicz wiernie nie tylko treść oryginału, ale dokonał sztuki o wiele większej — potrafił oddać wiernie piękno poematu Byrona. Zgodnie więc z powszechną opinią można stwierdzić, że przekład ten, wykonany w czasie powstawania arcydzieł, sam jest arcydziełem tłumaczenia poetyckiego³³.

³³ Wszyscy badacze tego przekładu są zgodni co do jego wartości poetyckiej. Już Piotr Chmielowski we wstępie do *Giaura* pisał: „Wartość przekładu pod względem poetyckim jest niezrównana (Mickiewicz, *Dzieła*. T. 3. Lwów 1893, s. 207). Podobnego zdania są późniejsi badacze. Stefania Land (*op. cit.*, s. 623) stwierdza: „przekład *Giaura* jest arcydziełem tłumaczenia“. Józef Ujejski (*op. cit.*, s. 237) pisze: „Jako całość pozostawia on wrażenie parafrazy nie tylko udanej, ale wprost niezrównanej“. A oto sąd Stanisława Windakiewicza (*op. cit.*, s. 130): „Jest to arcydzieło przekładu z najświetniejszego okresu jego twórczości“.