

Wanda Krajewska

Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona w okresie romantyzmu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 71/1, 153-174

1980

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.

WANDA KRAJEWSKA

POLSKIE PRZEKŁADY POWIEŚCI POETYCKICH BYRONA W OKRESIE ROMANTYZMU

Powieści poetyckie zaczął Byron pisać w latach 1813—1816, gdy znany już był jako autor *Childe Harolda*, w którym po raz pierwszy pojawił się bohater bajroniczny. Traktował je jako dodatek do tego poematu¹, rozwijał i uzupełniał w nich cechy swego melancholijnego wędrowca. Dla angielskich czytelników związki między tymi utworami były oczywiste. W *Giaurze*, *Korsarzu* i *Narzeczonej z Abidos* odnajdywali te same co w *Childe Haroldzie* kraje Wschodu, które Byron poznał podczas podróży w latach 1809—1811, w *Giaurze* podobny opis Grecji. Najbardziej pociągały jednak w tych powieściach poetyckich psychologiczne portrety tajemniczych postaci. Jakkolwiek później poeta uprawiał nadal ten gatunek, pięć pierwszych powieści stanowi osobną grupę. *Giaura*, *Korsarza* i *Narzeczoną z Abidos* łączy wspólne tło Dalekiego Wschodu, *Lara* dzieje się w Hiszpanii, ale stanowi dalszy ciąg dziejów Conrada z *Korsarza*, *Paryżyna* oparta jest na historii z Ferrary, ale tematem namiętnej miłości wiąże się z poprzednimi powieściami. Poematy te utrwaliły mit bohatera bajronicznego w Anglii i całej Europie i rozślawiły imię autora.

W Polsce przekłady powieści ukazały się wcześniej niż pełne tłumaczenie *Childe Harolda*, im więc przypadła u nas rola wprowadzenia nowego typu bohatera. Najpierw spolszczono *Korsarza*. Redakcja „Tygodnika Polskiego” — zaniepokojona faktem, że poezje angielskiego barda zupełnie są jeszcze obce naszemu czytelnikowi — zdecydowała się w r. 1820 opublikować tymczasem przekład prozą, „mimo że proza nie może nigdy dać wszystkich piękności tego poety”². Anonimowym tłumaczem był Bruno Kiciński, redaktor czasopisma. W tym samym roku wyszedł osobno pełny przekład tego poematu wraz z *Oblężeniem Koryntu* w serii „Biblioteka Romansów i Powieści”. *Korsarza* wybrał Kiciński, ponieważ jego zdaniem ów tekst mógł najłatwiej „obznajmić z duchem wszelkich innych poematów Byrona”³.

¹ Zob. M. K. Joseph, *Byron the Poet*. London 1964, s. 37.

² „Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1820, t. 1, s. 265.

³ *Ibidem*.

Decyzja udostępnienia *Korsarza* prozą wynikała nie tylko z przyczyn, jakie podawała redakcja „Tygodnika”, ale przede wszystkim z tego, że w Polsce rozpowszechniony był przekład francuski Amédée Pichota, właśnie prozą. Jakkolwiek biografia Kicińskiego podana w *Encyklopedii* Orgelbranda mówi, że biegle znał angielski⁴, to najwidoczniej korzystał z wersji francuskiej. Świadczą o tym liczne zbieżności w słownictwie i konstrukcji zdań, tam gdzie różnią się one od oryginału.

Ogólnie biorąc, tekst francuski jest jaśniejszy i wierniejszy oryginałowi niż tekst polski, częściowo po prostu na skutek pokrewieństw języka angielskiego i francuskiego. Natomiast w wiernym przekładzie polskim zdania, które u Pichota dobrze oddawały styl Byrona, stają się niejasne albo mocno „przesłodzone”.

Tłumacz nie trzyma się zresztą niewolniczo tekstu francuskiego, używa innych niż tam odpowiedników słów oryginału. Rozszerza lub skraca zdania, co zmniejsza jasność narracji, niekiedy nawet — choć trzeba przyznać, że rzadko — zmienia ich sens. Na przykład pewnej siebie Gulnarze tłumacz każe wyznać, że przychodzi „pełna pomieszania”. Wyznaniem: „Ja poświęcić się pragnę dla twojej osoby”, daje ona dowód swej miłości, ale w oryginale i francuskim przekładzie jest coś więcej — chęć przewyższenia rywalki, bo Gulnara odważa się na niebezpieczeństwo, na jakie, jak twierdzi, nie odważyłaby się Medora. W rezultacie tych zmian charakter bohaterki Kicińskiego zostaje wyidealizowany. Jednocześnie użyte przez niego czasowniki odbierają wiele dynamiki opowieści. Serce pirata u Byrona „tańczy triumfalnie na falach [*danced in triumph o'er waters wide*]” (I, 1, 14)⁵, u Pichota — „bije z radości na skaczących falach [*a palpitée de joie sur les flots bondissants*]” — w polskiej wersji pirat jest tym, „co powierzył się niebezpieczeństwu morza” (I, 1). Znacznie w niej słabsze jest również wzburzenie Conrada w zestawieniu zarówno z opisem angielskim jak i francuskim. „Zaciśnięte [*clenched*]” ręce są wyrazem głębszej rozpacz niż — w tym wypadku z francuskiego tłumaczenia przejęte — „złożone [*jointes*]”. Dynamikę akcji obniża ponadto Kiciński opuszczając słowa, a nawet całe wersy, które w oryginale i we francuskim przekładzie właśnie ją potęgują. Tak więc wejście ludzi Conrada nie sprawia wrażenia — wskutek braku odpowiednika słowa „*hastening* [pośpiesznie idący]” (I, 13) — że dzieje się coś niezwykłego. Z kolei pomijanie pewnych szczegółów w opisie ubiorów piratów, jak „*corslet* [pancerz]”, „*cloak* [kolczuga]” (I, 7), a zastąpienie ich ogólnym określeniem „zbroja” pozbawia poemat realizmu tak charakterystycznego dla Byrona, zawsze dbającego o dokładność w przedstawianiu realiów.

⁴ *Encyklopedia powszechna* Orgelbranda. T. 14. Warszawa 1863—1868, s. 614.

⁵ Przy lokalizacji cytatów podajemy pieśni cyframi rzymskimi, strofy i wersy — arabskimi.

Jakkolwiek Kiciński przekładając *Korsarza* pragnął wprowadzić nową poezję europejską, sam zrosnięty był z tradycją Oświecenia. Nic więc dziwnego, że w stylu przekładu uwidaczniają się tendencje klasycyzujące, polegające tu przede wszystkim na stonowaniu głosów namiętności i na przestrzeganiu poetyckiej „dykcji”. Wyraźnie unika Kiciński dosłownego tłumaczenia wyrazów niezgodnych z „decorum” i zamienia je na „elegantsze” (tak zresztą, jak robi to niekiedy Pichot): „decay [rozkład]”, na „starość”, „loathed [czuł wstręt]” (u Pichota „détestait”) na łagodniejsze „Nie kochał” (I, 11), pomija lub zastępuje omówieniem takie wyrazy, jak: „corse [zwłoki]”, „shrouds [całuny]”, nawet „sepulchres [grobowce]”, zamiast „trupowi” każe (wzorem francuskiego tekstu) „komu innemu” chełpić się urną (I, 1.). W ten sposób usunął z poematu element „gotycki”, w którym lubowali się angielscy romantycy. Byron wzoruje się także na pisarzach neoklasycznych i wiele ich cech przejmuje. Rzecz w tym, że polski przekład te właśnie cechy zatracza, a „uklasycznia” poemat w inny sposób. *Korsarz*, jak wykazywał Andrzej Tretiak, ma w sobie dużo antycznego patosu, stąd częste w nim personifikacje. Tłumacz ich nie uwzględnia. Wprowadza natomiast „Zefiry” i „Akwila” tam, gdzie w oryginale mowa po prostu o „wiatrach”.

Uczucia przedstawiane w polskiej wersji bliższe są często sentymentalizmowi XVIII w. niż romantyzmowi. Boleść [grief]” przemienia się w „jęki” (I, 16), Conrad „rozzewnia się [melt]” (I, 16), częściej jest mowa o łzach (I, 12), „miłość [love]” staje się „słodkim uczuciem”, „tkliwością” (I, 12).

Pragnienie przybliżenia postaci polskim czytelnikom kazało tłumaczowi zmienić imię sługi Conrada z „Juana” na „Juliusza”. Szczupłość miejsca w „Tygodniku” nie pozwoliła, jak wyjaśniała redakcja, dać przekładu w całości. Wybór fragmentów jest znamieny. Wstęp stanowi śpiew korsarzy z *Pieśni I* chwalcący wolność. Dalsze strofy opisują przygotowania do wyprawy, która wymaga ofiary: Conrad musi wyrzec się szczęśliwych chwil z Medorą. Z *Pieśni II* przełożone zostały urywki, w których Gulnara przychodzi do więzienia z planem ucieczki, z *Pieśni III* — wyjątki opisujące wyprowadzenie Conrada na wolność. Nietrudno w tej selekcji dostrzec aluzje do sytuacji Polski. Jednakże cenzura carska, z którą Kiciński miał nieustanne kłopoty, zmuszała do ostrożności. Być może dlatego pominięto ostatnie wersy *Pieśni I*, zagrzewające piratów do walki. Gdy w *Pieśni II* (strofa 14) Gulnara mówi o „zerwaniu kajdan [’tis to break thy chain]”, polski tłumacz używa ostrożniejszego zwrotu: „skrócenie nędzy”. Natomiast dodaje wers: „Chcę nas oboje zbawić”, który dla ówczesnego Polaka miał konotacje patriotyczne. Strofy te pojawiają się w przekładzie wierszem, co podkreśla wagę, jaką do nich przywiązywano. Według ustaleń krytyków tłumaczem tych fragmentów był Dominik Lisiecki (1801—1846)⁶. Współpracownik Kicińskie-

⁶ P. Chmielowski, wstęp w: G. Byron, *Poemata*. Warszawa 1898, s. VI.

go w „Tygodniku Polskim” i „Wandzie” tłumaczył wiele z francuskiego (głównie dla Teatru Narodowego), co pozwala przypuszczać, że w swym przekładzie wyjątków z *Korsarza* posługiwał się, jak i Kiciński, tekstem Pichota. Byronowski 10-zgłoskowiec zamienił tłumacz na 13-zgłoskowiec, niektóre wersy opuścił, inne dodał od siebie — słowem, potraktował oryginał z dużą swobodą, nie dbając o oddanie pięknych metafor i poetyckich zwrotów autora. Dworne odezwania się Conrada do Gulnary zabrzmiały w przekładzie jak parodia: „Tyżeś to — rzeczce Conrad — o niewiasto tkliwa” (II, w. 441—442). Zakończenie powieści przybrało formę ballady jarmarcznej, dalekiej od tragizmu strofy 23 oryginału, w której przebija gorycz własnego losu Byrona.

Serce Konrada dla cnoty biło,
 Los go przymusił do zbrodni,
 Często go w życiu szczęście zdradziło,
 Częściej zdradzali niegodni.
 [.]
 Tak skończył życie nieznany
 Korsarz tysiącem zbrodni zmazany
 A jedną cnotą ozdobny.

Zarówno wybór fragmentów, jak i styl przekładania zatarły w dużej mierze element autobiograficzny poematu. Tłumacze czytający nową literaturę poprzez neoklasyczną tradycję szukali w niej przede wszystkim morału. Aby go uwydatnić, Lisiecki każe Conradowi nie tylko, jak u Byrona, „być złączonym [*linked*]” z cnotą, ale nią „ozdobnym”.

To pierwsze, niezręczne wprowadzenie Byrona do polskiej literatury wyznaczyło cechy, które utrwaliły się i rozwinęły w naszej tradycji przekładowej jego powieści, przede wszystkim: spłykanie psychologii przeżyć bohaterów, a eksponowanie i idealizowanie poświęceń, podkreślanie idei moralnej i idei wolności.

Pierwsi tłumacze *Korsarza* nie należeli do wybitnych pisarzy, byli bardziej publicystami niż poetami, a entuzjazm i chęć udostępnienia rodakom twórczości angielskiego romantyka znacznie przewyższały ich znajomość języka i zdolności translatorskie. Warszawa i Lwów utorowały mu drogę, ale nie mogły się poszczycić żadnymi poważniejszymi osiągnięciami.

Pełne tłumaczenie wierszem, po raz pierwszy z oryginału, pojawiło się dopiero w 1835 roku. Było dziełem Antoniego Edwarda Odyńca, a więc romantyka z kręgu Mickiewiczowskiego i ze środowiska wileńskiego, który przebywając w Anglii w latach 1829—1830 miał możliwość poznać poezję Byrona w jego kraju. Przekład na ogół jest wierny, nie ma większych odchyłeń od oryginału. Swym poetyckim stylem przewyższa Odyńca wielokrotnie Kicińskiego, niemniej i on razi często niezręcznościami. W wielu miejscach proste zdania Byrona stają się w przekładzie zawiłe lub wręcz niezrozumiałe. Dość porównać zdania: „*Slight*

are the outward signs of evil thought. / Within — within — t'was there the spirit wrought [Nie są ważne zewnętrzne oznaki złej myśli. / Duch działał w głębi (serca człowieka)]” (I, 10, w. 227—228) — „Wstręt ma iść na jaw, złej myśli katusza! / Wewnątrz to, wewnątrz — tam pracuje dusza!” (I, 10, w. 231—232). Odyniec zmienia metafory i epitety, rozszerza opisy, przez co poemat powiększył się do 1995 wersów, gdy oryginał liczył 1864. Tretiak w przypisach do wydania *Powieści poetyckich* (1924) wskazał szereg odstępstw od tekstu oryginału. Wykaz ten można by jeszcze uzupełnić, trzeba jednak stwierdzić, że nie zniekształcają one zasadniczo fabuły, natomiast stwarzają pod wieloma względami odmienny od Byronowskiego obraz bohatera i zacierają charakterystyczne cechy jego psychiki.

Odyniec tworzył w okresie romantyzmu, ale kształcił się na Uniwersytecie Wileńskim, gdzie dominowały tendencje klasycystyczne. Przejawiają się one w jego stylu translatorskim, w unikaniu mocniejszych określeń i prozaizmów. Jak Kiciński, woli nie tłumaczyć dosłownie „*enamoured of decay*” (w. 27) i „*corse*”, zastępując pierwszy zwrot określeniem „zakochaniec świata” (w. 27), a drugi wyraz opuszczając. Klasycystycznym nawykiem przypisać trzeba uzupełnianie Byronowskich niedomówień, przez co Conrad u Odyńca stracił wiele ze swej tajemniczości. Piraci w oryginale darują mu jego milczenie nie wiedząc, co się za nim kryje. Tłumacz wie, że to „hardość” (w. 69). Kilkakrotne opuszczenie wyrazów „samotny” i „samotność” osłabia tę eksponowaną w oryginale cechę. Conrad Byronowski uśmiecha się często, ale nie wybucha, jak u Odyńca, „głośnym śmiechem”, który sugerowałby bardziej otwarty charakter. Odznacza się dumą i nie stara się jej ukryć, jak by można wnosić ze zdania: „Znać dumę, której poskromić nie zdoła” (w. 208). Tajemniczą moc ducha bohatera określa Odyniec romantycznym „urokiem” i „duszy czarnoksiężstwem”, ale pomniejsza je nieco przez opuszczanie przymiotnika „*strange*”. Powód, dla którego Conrad myślał ze wstrętem o swej przeszłości, pozostawia Byron wyobraźni czytelnika, polski czytelnik zaś dowiadyuje się od razu, że bohater prowadził „życie występne”.

Sprawa tego występku jest najistotniejsza w powieści i sposób potraktowania jej przez Odyńca najlepiej ukazuje polską odmianę bohatera bajronicznego. Wychowany w surowej tradycji kalwińskiej, autor *Korsarza* myśli zawsze kategoriami winy i kary. Stąd częste użycie w poemacie słów „*guilt* [wina]” i „*guilty* [winien]”. Odyniec tłumaczy je najczęściej jako „zbrodnia”. Przesuwa przez to centrum zainteresowania z dziedziny duchowej do sensacyjnej. Angielskiego romantyka interesuje przede wszystkim psychologia jego bohatera — a tym samym i jego własna — zmaganie się z brzemieniem nie nazwanej tu winy, która musi być ukarana. Ten aspekt został w dużej mierze zatarty przez Odyńca. W oryginale Conrad stale ma świadomość winy i odpowiedzial-

ności za swe czyny. Idąc pożegnać się z Medorą przed nową wyprawą narzeka na los, ale zaraz dodaje: „*accuse thy folly, not thy fate* [oskarżaj twe szaleństwo, nie swój los]” (I, 13, w. 339—340). U Odyńca czuje się on całkowicie ofiarą zrzędzeń losu: „Losie mój losie! czuję dłoń twą groźną” (w. 356). Gdy Medora u Byrona zgaduje, że ascetyczne posiłki jej ukochanego są jego „pokutą [*penance*]”, u Odyńca cieszy się tylko, „że i w tym nawet różni się od rzeszy”. W opisie walki Korsarza z Paszą posługuje się poeta terminologią religijną. Nadrabianie zwłoki to dla Conrada „odpokutowanie [*atonement*]” opieszałości. Polska wersja mówi „chciał pierwszej powetować zwłoki” (w. 804). Ciężko zraniony Conrad zrywa się, by „*to expiate all the ills he wrought* [odkupić wszelkie zło, jakie wyrządził]” (II, 8, w. 278). W polskiej wersji nie takimi myśli kategoriami:

zbrodnia nie ujdzie bezkarnie,
Niech tylko zemsta wymyśli męczarnie! [w. 921—922]

Wyrzuty sumienia stają się „zgryzotami”. Owe „*remorse*” — i to personifikowane, pisane przez duże R — jakie odczuwa Conrad uwięziony, to „rozpaczna zgryzota”, a dalej „*guilty bossom* [pełne winy serce]” — to „strach”, który „zgryzotę przemógł” (w. 1027). Conrad przed wyprowadzeniem go przez Gulnarę z więzienia rozmyślając o swoim losie świadom jest własnej winy, za którą musi być skazany na męki — „*he had brooded lone / O'er promised pangs to sentenced guilt foreshown*”.

Psychika bohatera jest bardziej skomplikowana, niż to pokazuje polski przekład. „*He hated man too much to feel remorse*” (I, 11, w. 262) — świadczy o gwałtownych uczuciach Conrada. Natomiast nic nie wiemy o nich ze zdania: „Serce swe z ludzkim rozbratał rodzajem” (w. 270). Nawet opis wyglądu bohatera mniej sugeruje namiętności niż w oryginale. „Blask czarnych oczu” (w. 198) to nie to samo co Byronowski „ogień [*fire*]”, który płonie w spojrzeniu Conrada. „Szatańskie” jego szyderstwo wzbudza strach i złość, a nienawiść zabija wszelką nadzieję. Odyniec nienawiść tę przypisuje jego podwładnym zamiast jemu samemu (w. 227).

Namiętne, rozpaczliwe uczucia wyraża u Byrona często przymiotnik „*mad* [szalony]” lub przysłówki „*madly* [szaleńczo]”, nie zawsze zachowywane przez tłumacza. „*Again — again — that form he madly pressed* [Znów, znów uściśnął ją w szaleńczej namiętności]” (I, 14, w. 476); w polskim zwrocie „ściśnął z uniesieniem” (w. 485) — nie widać szaleńczej rozpaczliwej rozstania, jaka brzmi w angielskim. Podobnie niewiele wiemy o trudności pokonania tęsknoty za ukochaną, gdy przed wyruszeniem z piratami spojrzął na jej wieżę:

Odwrócił oczy, spojrzął w błękit nieba,
I wnet z Gonzalwem zszedłszy na spód nawy
Odkrywa cele i środki wyprawy. [w. 606—609]

Znacznie dobitniej pokazuje zwycięstwo nad słabością zdanie angielskie: „*Again he mans himself and turns away* [Znów dodaje sobie od-

wagi i odwraca się” (I, 17, w. 584). Conrad umie również zapanować nad wzruszeniem na widok płaczącej Gulnary. Od razu mówi Byron, że łza ta nie znajdzie u Conrada odzewu: „*the unanswerable tear* [łza bez odpowiedzi]” (II, 15, w. 544). Odyniec nazywa ją poetycznie, „czarnoksięską” (w. 1221), ale nie oddaje przez to reakcji na nią Conrada. Równe opanowanie i zimną krew wykazuje bohater w bitwach: „*Blood he had viewed, could view unmoved* [Krew widział i mógł patrzeć na nią niewzruszony]” (III, 10, w. 428). Tymczasem Odyniec przypisuje mu okrucieństwo czy dzikość mówiąc, że „widok krwi nieraz męstwo w nim zagrzewał” (w. 1713). Podobnie nie ma „dzikości” w uczuciu, jakim go darzy Gulnara. Nie patrzy ona „dziko”, jak chce tłumacz, lecz rzuca spojrzenie „mroczne i szybkie [*dark and hurried eye*]”. Inaczej to kształtuje ich stosunek wzajemny.

Sceneria, w jakiej rozgrywa się dramat Conrada, jest w oryginale surowsza i znacznie barwniejsza. W opisach Odyńca błędną barwy. „Zielona fala [*green wave*]” w *Pieśni III* (1, w. 6) jest u niego tylko „fałą”, „szafir [*sapphire*]” (1, w. 52) — „błękitem” (w. 1294). Błędy w opisie Salaminy surowo osądził Tretiak:

Przekład tego ustępu u Odyńca jest zupełnie wolny i nie daje przybliżonego wyobrażenia o jego piękności malarskiej, mimo całej powłoki klasycystycznej, jaka na tym ustępie się rozpościera [...] ⁷.

Słabiej oddana została również w przekładzie atmosfera Wschodu, która dodawała bohaterom Byronowskim niezwykłości. Rzadziej pojawiają się nazwy orientalne, „harem” zostaje zastąpiony „pałacem” (w. 817), „minaret” — „zamkiem” (w. 830), „turban” — „głową” (w. 807). W porównaniu bogatej zapłaty do diamentu (w. 1409) opuszczone jest określenie „diadem Stambułu”. Zamiast wyrazów tureckich, użytych przez autora i wyjaśnionych przez niego w przypisach, tłumacz daje polskie odpowiedniki: „szatan” zamiast „*Zatanai*” (w. 160), „piekielny duch” zamiast „*Afrit*” (w. 781). Gulnara, zwyczajem kobiet Wschodu, ma włosy splecione i ozdobione klejnotami. U Odyńca włos jej jest „rozpuszczony” (w. 1069).

Najciekawsze zmiany wywołane są polonizowaniem powieści, próbami zbliżenia jej do polskiej tradycji romantycznej i narodowej. Tłumacz *Korsarza*, związany przyjaźnią z Mickiewiczem, znał doskonale jego utwory. Głośne były wówczas dwa tomy jego poezji wydane w r. 1822 i 1823, *Konrad Wallenrod* ogłoszony w 1828 r. i *Dziadów* część III — w 1832 roku. Reminiscencje tej lektury można dojrzeć w obrazowaniu i stylu przekładu. Wydaje się, że zachodzi tu ciekawe zjawisko jakby „sprzężenia zwrotnego” w związkach literatur. Niewątpliwie *Korsarz*, czytany przez Mickiewicza w oryginale, był jednym ze źródeł *Wallen-*

⁷ A. Tretiak, przypisy w: G. Byron, *Powieści poetyckie*. Kraków 1924, s. 168.

roda. Tretiak wysunął przypuszczenie, że strofa 6 *Pieśni III* mogła być inspiracją fragmentu o „śmierci tajemnej” w wierszu *Do Matki Polki*⁸. Tłumacząc znacznie później Byrona — z kolei Odyńca patrzy na oryginał poprzez utwory Mickiewicza, przenosząc do swego przekładu frazeologię Mickiewiczowską. Powiedzenie, że Conrad „rządzi ich [tj. korsarzy] duszą” (w. 179), wiernie zresztą oddające „*sways their souls*”, przypomina wołanie o „rząd dusz” z *Improwizacji*, podobnie jak kilkakrotnie użyty wyraz „moc” w *Śpiewie korsarzy* — gdy w tekście oryginału występuje inny.

Opis oczekiwania Conrada na egzekucję ma wyraźne odniesienia do sytuacji więźnia politycznego w Polsce. Byronowskiemu bohaterowi każdy odgłos przy bramie zdaje się krokami idących po niego strażników, bohaterowi Odyńca — „krokiem oprawcy lub szpiega” (w. 1475). Gdy angielski Korsarz oczekuje topora i stosu („*axe and stake*”), polski — kaźni. Termin to rozpowszechniony w opisach polskiej martyrologii. Do takiej samej kategorii zwrotów oddających nastrój należy w Polsce „katusza”, wyraz bynajmniej przez Byrona nie używany („myśli katusza” w cytowanym już przykładzie (w. 231), „Ujdzie z nim z więzów lub zginie w katuszy” — o postanowieniu Gulnary (w. 1469)).

Conrad urasta do roli przywódcy ludu. Tam gdzie Byron mówi o nim jako o dowódcy statku (w. 96), Odyńca nazywa go „Wodzem takiego ludu” (w. 100). Woli również „cesarstwo [*empire*]” zastąpić bliższym polskiej rzeczywistości „państwem”. Zwrócił uwagę Tretiak na nonsensowne nazywanie przez Odyńca okrętu „nawą” (w. 159, 533). Jednakże wyraz ten miał wówczas szczególne znaczenie. Odnotowuje go Teresa Kostkiewiczowa jako jeden z centralnych w poezji patriotycznej w. XVIII, symbolizujący ojczyznę⁹. Wielokrotnie powtarzany w przekładzie nabiera takich właśnie konotacji. Inna sprawa, na ile była to intencja świadoma, a na ile podświadome odzwierciedlenie ówczesnych postaw patriotycznych.

Przy wszystkich swych brakach przekład Odyńca pozostał najlepszym z dotychczasowych. Są w nim wzloty liryki dorównującej Byronowskiej, najwyższe chyba w pieśni Medory czy opowieści Derwisza.

Drugą z kolei powieścią, którą poznali polscy czytelnicy, była *Narzęczona z Abidos*. W tygodniku „Wanda”, „płci pięknej i literaturze poświęconym”, w anonimowym artykule *O poezjach Lorda Byrona* (1821) umieszczono kilka krótkich z tej powieści wyjątków w polskim przekładzie¹⁰. Łatwo dostrzec, czym kierowano się w ich wyborze. W epizodzie z części 2 poematu Selim opowiada, jak, ciemiony przez Paszę,

⁸ *Ibidem*, s. 177.

⁹ T. Kostkiewiczowa, *Poezja patriotyczna końca XVIII wieku. Główne komponenty leksyki*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1, s. 135.

¹⁰ „Wanda” 1821, t. 1. s. 343—344.

na pewien czas wyostał się z jego pałacu. U Byrona mówi ogólnie o swym wyzwoleniu: „*When first this liberated eye / Surveyed earth* [Gdy po raz pierwszy to wyzwolone oko / spojrzęło na ziemię]” (II, 18, w. 345—346). Tłumacz dodaje tu: „Gdy z kajdan wyzwolony raz pierwszy zobaczyłem / Ziemię”. Dalej przytacza autor artykułu piękne wersy wzywające Zulejkę, by była Selimowi gwiazdą przewodnią i gołębiem pokoju w burzliwym życiu. Cytat kończy się zdaniem: „Bądź jak owa pod wieczór w chmurach jasność błada / Której nam wieszczy promień przyszłość zapowiada”. W obu tych urywkach polski czytelnik mógł łatwo usłyszeć narodową nutę. Znamienne, że na tym pocieszającym obrazie przyszłości porównanie się urywa, chociaż Selim w oryginale ciągnie je dalej.

Tłumaczenie jest bardzo swobodne. Byronowski 10-zgłoskowiec zastąpiony 13-zgłoskowcem dawał słabe pojęcie o stylu oryginału. Jeszcze mniejsze dawał pierwszy pełny przekład tej powieści poetyckiej, jaki ogłosił w 1821 r. Władysław Ostrowski. Ostrowski potraktował oryginał z całkowitą swobodą, dokonał jednak przekładu wierszem, co świadczy, że nie poszedł za francuskim wzorem. Podobnie jak autor artykułu w „Wandzie”, Ostrowski zmienia tytułową „*Bride*” na „Dziewicę” uważając najwidoczniej, że trzeba poprawić „błąd” poety, skoro bohaterka nie jest w istocie „panną młodą”. „Poprawia” również gdzieniegdzie układ, przedstawiając albo usuwając niektóre wersy lub strofy, gdyż zdaniem jego:

Wszelkie pismo drukiem ogłoszone już tym samym staje się własnością Publiczności; każdemu więc jest wolno czynić z niego użytek i przeistaczać go według tego, co za dogodnie osądzi [...] ¹¹.

Skracanie tekstu Byrona nie przeszkadzało tłumaczowi dodawać w innych miejscach epitety, a nawet całe zdania. 732 wersy oryginału rozrosły się w jego rozwlekłym stylu do 1385. Starał się jednak zachować metrykę Byrona, 11- i 8 zgłoskowiec, ale nie wszędzie przejścia te odpowiadają oryginałowi. Odchylenia od tekstu spływają psychikę bohaterów. Opis wzruszenia, jakiego doznaje ojciec na widok Zulejki („*He met the maid with tears* [Powitał dziewczę łzami]” (I, 6, w. 169), daje tu efekt nie zamierzonego komizmu: „Gdy na nią spojrzął, łzami skropił lica”, podobnie jak zdanie: „Kwili się serce Giafira” (I, 6, w. 188) („*His heart though stern could ever feel* [Jego serce, chociaż surowe, zawsze podlegle było uczuciom]”, I, 6, w. 190). Również przyroda pełna kontrastów i grozy, odzwierciedlająca charaktery mieszkańców krainy Wschodu, łagodnieje u Ostrowskiego przez dodane określenia, jak „powab przyjemnej krainy”, lub zmiany barw — np. z purpurowego nieba na błękitne. Ubiory mieszkańców upodabniają ich do polskiej szlachty. Selim

¹¹ W. Ostrowski, przypis w: G. Byron, *Dziewica z Abidos*. Przekładania... Warszawa 1921, s. 84—85.

ukazuje się Zulejce w białej burce („*the cloak of white*”), w cizmach, z króćcami za pasem („*pistols*”), w sukni ze złotogłowi („*golden plated vest*”). Jest to mieszanina nazw, z których część przejęta została przez nasze wojsko od Turków (jak „burka”) i przyswojona w języku polskim. Powstaje w ten sposób obraz Wschodu wzorowany na motywach znanych w Polsce, nie całkowicie jednak odpowiadający tym, które znał Byron ze swych bezpośrednich kontaktów. W owym złagodzonej w surowości krajobrazie bohater ma również łagodniejszy charakter. Zdobywa się na „błaganie” (I, 3), czego w oryginale nie ma, kocha „tkliwie”, mniej w nim aktywności — wskutek podobnej jak u Kicińskiego tendencji do tłumaczenia czasowników wyrażających czynność czasownikami wyrażającymi stan.

Miłość Zulejki pozbawiona została subtelności psychologicznej. Z jednej strony jest zbyt stonowana, gdy w rozmowie z Selimem Zulejka określa swe uczucia jako „przyjaźń”, z drugiej — zamiana „nadziei [*hope*]” na „żądze” (I, 13) świadczy, że Ostrowski nie uchwycił Byronowskiej tendencji do idealizowania stosunku bohaterki do rzekomego brata.

Jak jego poprzednicy, nie docenił Ostrowski znaczenia problemu winy i kary w powieściach Byrona. Gdy uzurpator u Byrona doświadcza wstydu i wyrzutów sumienia („*Shame, regret, remorse*”, II, 15, w. 262), u Ostrowskiego jedynie „żał, litość, słabość niemowlęcia” (II, 15) skłania go do zajęcia się synem zamordowanego brata. Poczucie, iż sprawiedliwości stało się zadość, każe zakończyć Selimowi swe wyznanie komentarzem „*Such still to guilt just Allah sends / Slaves, tools, accomplices — no friends.* [Tak to nieczułym na winę Allah zsyła / Niewolników, narzędzia, współników, ale nie przyjaciół!]” (II, 16, w. 301). Ta sama myśl w przekładzie ma daleko słabszy ton moralizatorski: „Gdyż choć Alla współników zbrodniarzom udziela, / Nigdy im prawdziwego nie da przyjaciela” (II, 16).

Mniej akcentując konflikty moralne tłumacz wysuwa element sensacyjny, tłumacząc „*guilt* [wina]” jako: „zbrodnia” lub „zbrodniczy”. Sprzyja temu również używanie takich wyrazów, jak „straszny”, „okropny” w miejsce angielskiego przymiotnika „*harshly*” („Com mówił, Zulejko, strasznym ci się zdaje, / Lecz jeszcze okropniejsze rzeczy ci wyznają” — „*All this Zuleika, harshly sounds / But harsher still my tale must be* [Wszystko to przykro brzmi, / Ale opowiadanie moje musi stać się jeszcze przykrzejsze]), dodatki w rodzaju wykrzyknika „Okropna chwilo!” (II, 25) w opisie walki z paszą czy „piekło zemście twej dogadza” (II, 25).

Wytworzona w ten sposób groza różni się od atmosfery „gotyckiej”, którą często wprowadza Byron do swoich utworów. Z angielskiej powieści „gotyckiej” zawędrowały tu przede wszystkim duchy. Tak więc narrator określa pamiętną noc jako „*the ghostly night*” (II, 24), tłumacz

natomiast opuszcza przymiotnik; „*Pirate phantom's pillow*” zamienia się w polskiej wersji w „pośmiertne wezłowie pirata”. Polski przekład pozbył poemat aspektu nadprzyrodzoności, tak charakterystycznej dla angielskiego romantyzmu.

Różne sposoby polonizowania wskazują jednak, że tłumaczowi chodziło o coś więcej niż przedstawienie sensacyjnej historii. Z jednej strony wydaje się, że zachowywał ostrożność wobec rosyjskiej cenzury — „Moskiewskie psy [*Muscovite dogs*]” zamienia na „moskiewskich żołnierzy”. Ale w wielu innych wypadkach swoboda przekładu prowadzi do wysunięcia idei wolności. Byron nazywa paszę „tyranem”, lecz tłumacz stosuje to określenie częściej niż autor, podkreślając, że walka Selima z ciemniźcycelem to nie tylko sprawa sporów rodzinnych, ale sprawa wolności. Do opowieści Selima dodaje zdanie: „Ja za drogą mi wolność chcę walczyć z zapałem” (II, 13), a w strofie 20, gdzie Byronowski bohater mówi tylko „*I have a love of freedom too* [kocham wolność]” — jeszcze znamiennejsze: „rozpaczam w niewoli”.

Pod względem literackim przekład Ostrowskiego nie przedstawia żadnych wartości i jeśli może dzisiaj wzbudzić zainteresowanie, to tylko jako próba przybliżenia polskim czytelnikom bohatera bajronicznego i wyrażenia jego ustami polskich narodowych treści.

Tendencje przystosowywania tekstu angielskiego do potrzeb polskiego czytelnika widoczne są również w *Przypisach do „Dziewicy z Abidos”*. Skrótowe wyjaśnienia autora tłumacz rozwija w pełnych zdaniach. Dodatkowo odsyła czytelnika do polskich źródeł, jak np. w przypisie 3, o poecie Sadim: „Obacz w wyborze pisarzy polskich w dziełach Juliana Niemcewicza tom II, karta 342”. Opuszcza natomiast źródła, które wskazuje Byron. Pomija także szereg szczegółów dotyczących wschodnich ubiorów, nie dostrzegając wagi, jaką autor przykładał do takich konkretności. Czasem uzupełnia objaśnienia, np. wiadomością, jacy baszowie mieli wzmiankowane przez Byrona sztandary z potrójnymi ogonami, lub że wymieniona katedra jest kościołem anglikańskim. W tłumaczeniu kilku przypisów popełnił błędy. W przypisie 38 podaje, że niewolnicom tureckim zwyczajnie nie pozwalają „publicznie żalować swą wynurzać”, gdy tymczasem odnosi się to do niewolników. W cytowanej w ostatnim przypisie anegdocie zmienił córkę na siostrę Księżnej, w historii o Baszy Aryokastru — sorbet na lody, widocznie szukając nazwy bardziej u nas znanej. Nie były to sprawy bagatelne dla pierwszych czytelników polskich. Jak twierdzi Stanisław Wasylewski, przypisy wzbudzały wielkie zainteresowanie i duże znaczenie przywiązywano do ich tłumaczenia¹².

Następna próba udostępnienia *The Bride of Abidos* wiele braków pierwszej usunęła, ale i ona nie oddała w pełni charakteru powieści turec-

¹² S. Wasylewski, *U świtu romantyzmu. Pierwsze sądy o Byronie w Polsce (1816—1822)*. „Pamiętnik Literacki” 1913, s. 159.

kiej. Tym razem poemat otrzymał tytuł *Narzeczona z Abydos*, który przyjął się potem powszechnie. Przekład Odyńca wydany w 1838 r. w Lipsku mimo licznych odchyłeń uważać można za dość wierny i mimo częstych niezręczności stylistycznych — za istotnie poetycki. Tretiak w swym kilkakrotnie już wspomnianym krytycznym opracowaniu poematu wykazał szczegółowo błędy, dodatki, zmiany treści, bywają one niekiedy, jego zdaniem, bezsensowne. Z tym wszystkim nie ma u Odyńca rażących śmieszności, jakie spotykamy u Ostrowskiego, ani „ulepszania” tekstu oryginału. Tłumaczy Odyńiec 13-zgłoskowcem, zmienia układ rymów i liczbę zgłosek tam gdzie i autor (I, 12), ale zmienia inaczej, dostosowując je do polskiej prozodii. Zaletą tej wersji jest bardziej romantyczna niż we wcześniejszych przekładach prezentacja charakterów.

Nie uniknął jednakże Odyńiec błędów pierwszego tłumaczenia. Również np. nie docenia dumy bohatera, każąc mu patrzeć na Giaffira „z urągowskiem” zamiast „dumnie” jak u Byrona. Niewątpliwie opis miłości Selima do Zulejki (I, 13) ma więcej poezji i bliższy jest Byronowskiemu, ale zupełnie mylnie Odyńiec pozbawia Zulejkę namiętności, dodając prośbę do ukochanego: „Dosyć, Selimie! [...] / [...] ach! przestań mię prosić!...” (w. 433—434). W oryginale przeciwnie: wyznaje ona, że i w jej żyłach ten sam żar płonie („*What fever in thy veins is flushing / My own have nearly caught the same*”, w. 396—397). Zulejka wcale nie zastanawia się, czy uczucia jej mogą być grzeszne. „Czyżby te dotąd uczucia bez winy / Grzechem dziś były” (w. 464—465) — taka myśl jest jej obca. Grzechem wydaje jej się natomiast ukrywanie ich przed ojcem i to żądanie Selima ją niepokoi. Wersja polska nie oddaje głębokiej niewinności dziewczyny tureckiej.

Szczęście miłości u Byrona nie jest nigdy wolne od tragizmu. Spojrzenie Selima „rozbłysło”, gdy przekonał się o uczuciach Zulejki, lecz nie ma w nim prostej „radości”, jak chce tłumacz (I, 13). Podobnie i w innych miejscach „rozjaśnienie” nastrojów bohaterów sprzeczne jest z Byronowską koncepcją namiętności. Bohaterowie jego uśmiechają się („*smile*”) tylko, a nie śmieją się, jak porównana do Ewy w raju Zulejka Odyńca (I, 6, w. 177). Przy tym personifikacja smutku („*Sorrow*”, I, w. 163) nadaje większe znaczenie cierpieniu w życiu bohaterów niż opis smutku w przekładzie.

Kontynuując niejako ustaloną już polską tradycję translatorską Odyńiec widzi dzieje bohaterów nie tyle w kategoriach moralnych, co jako historię sensacyjną i, jak inni, na ogół nie tłumaczy wyrazu „*guilt*” jako „wina”. „Słuchaj i zadrzyj! — bo powieść straszliwa” — dodaje od siebie (w. 726). Z drugiej strony czyni z niej również opowieść sentymentalną uzupełniając narrację Selima: „Jeżeli smutna, nie ja ją pisałem / Ogniem mych wstydów i łzami boleści” (w. 678—679), i dodając wykrzykniki w rodzaju: „Lecz ach! na próżno Abdalli czekano!” (II, 14, w. 772).

Nową natomiast cechą jest dążenie do uczynienia narracji jaśniejszą

niż u autora, co daje najczęściej niefortunne rezultaty, odbierając jej zagadkowość. Zulejka Byronowska nie wie, dlaczego nie potrafi wyznać bratu swej miłości. Odyniec daje jej pewność, że to „wstyd dziewiczy” (w. 287). Serce jej słysząc wyznanie Selima doznaje jakichś złych przeczuć (II, 11, w. 170) — u Odyńca jest to przeczucie śmierci (w. 701). Selim obiecuje Zulejce — zagadkowo — że chociaż nie jest jej bratem, łączące ich więzy będą silniejsze („*That tie is widened*”, w. 195), Odyniec upraszcza jego uczucia każąc mu powiedzieć: „Miłości brata nie tracisz w Selimie” (w. 723). Byron nie mówi nic o przyczynach zabójstwa ojca Selima przez Giaffira. Tłumacz zaś wyjaśnia: „By urząd jego i skarby zagrabił” (w. 730). Uprzedza wypadki widząc „złą wróżbę” w fakcie, że Zulejka zapomniała wziąć różaniec idąc na spotkanie z bratem (II, 5, 582).

Od tego rodzaju uzupełnień odróżnić trzeba podobne do nich tylko na pozór, a w rzeczywistości wynikające ze znanej już nam tendencji do polonizowania. Należy tu rozbudowany obraz nadużyć Baszy: „*And ask the squalid peasant how / His gains repay his broiling brow* [I zapytaj wynędzniałego chłopca, jaką / Dostaje zapłatę za pot swego czoła]” (II, 15, w. 258—259) — „Patrz na te ludy konające z nędzy. / Z krwi, z łez ich tyran ładuje w swe skrzynie / Stosy klejnotów i wory pieniędzy!” (w. 795—797). Dalej Odyniec mocno zmienia zakończenie strofy: „Lecz przyszedł dzień z dawna żądany, / Że nas łączące czas zerwać kajdany!” (II, 15, w. 808—809) — oryginalne: „*He cannot curb his haughty mood, / Nor I forgive a father's blood* [On nie potrafi pohamować swej zuchwałości, / A ja — darować krwi ojca]”.

Również w następnej strofie tłumacz uzupełnia krótkie stwierdzenie Selima, że Giaffir po pewnym czasie przeniósł się z Rumelii nad Dunajem do Azji, komentarzem o wyzyskiwaniu przezeń ludności: „Gdy ją swym zdzierstwem wyssał i wyplenił, / Jak sęp przeleciał do świeżego kraju” (w. 398—399). W opisie uczuć bohatera, gdy poczuł się po raz pierwszy wolny, umieszcza Odyniec dodatkowe zdanie: „Znikł z myśli obraz cierpień i katuszy...” (w. 902), słowem „katusze” wyraźnie czyniąc aluzję do martyrologii polskiej. Jeszcze dobitniej nawiązuje do niej swobodnie przetłumaczony fragment o Grecji, w którym patrioci snują marzenia o wyzwoleniu: „Rozmowa zawsze: jak skruszyć jej pęta? / Jak wskrzesić z grobu ducha dawnych Greków / I w krwi tyranów zmyć wstyd tyłu wieków?...” (w. 937—939) — „*On visionary schemes debate, / To snatch the Rayahs from their fate* [Rozprawiają o planach na przyszłość, / Jak wyrwać losowi podbity przez muzułmanów lud]” (II, w. 382—383). Giaffir nazywany jest „tyranem” częściej niż w oryginale. Oskarżenie takie rzuca mu nie autor, lecz tłumacz w zakończeniu *Pieśni II*: „Biada ci, tyranie, biada. / Ona ci nie odpowie — ha! i nie przebaczy!” (w. 1202—1203).

Widoczne już w przekładzie *Korsarza* reminiscencje z polskiej poezji

romantycznej w *Narzeczonej z Abydos* pogłębiły się. W strofie 24 *Pieśni II* Tretiak w wersji „Padają drudzy — lecz na kształt mrowiska” (w. 1114) dostrzegał wpływ *Reduty Ordona*, a w w. 578 strofy 5 tejże pieśni: „Leżą w nieładzie, ale pełnym wdzięku” — analogie do opisu pokoju Zosi w *Panu Tadeuszu*. Reminiscencje dźwiękowe tego poematu wykazuje Tretiak w zwrocie „żyma się i dąsa”, zwracając uwagę, że zupełnie nie odpowiadają one treści zdania. Pierwszy wers strofy 3 *Pieśni II*, będący bardzo swobodnym przekładem oryginału, nasuwa również skojarzenia z początkiem *Pana Tadeusza*: „Oby mi jeszcze dano na te brzegi wrócić”. W metaforze: *That worm that will not sleep* [Ten robak, który nie zaśnie]” (II, 27, w. 646), zmienionej przez Odyńca na porównanie: „Jak robak łęgnie w sercu” (w. 1235) — słychać echa *Marii Malczewskiego*.

Polonizuje także tłumacz tureckie tło powieści zbliżając je do znanych czytelnikom polskim realiów. Jak i inni tłumacze — zamiast używać nazwy orientalnej zastępuje ją omówieniem. Ogrody Gul, z wyjaśnieniem znaczenia w przypisie, stają się u niego „różanymi ogrodami” (w. 8), Peri (czarodziejka) — „kapłanką” (w. 601), Wul-Wulleh — „płaczącennie jękami” (w. 1207), camnoloio — „różańcem” (w. 579), Rayah — „Grekami” (II, 20). Malowane dachy, charakterystyczna cecha pałaców muzułmańskich, są u niego po prostu „stropami”. W innych wypadkach zmienia nazwy na bliższe polskiej tradycji. I tak np. „*cities and Serais* [miasta i seraje]” stają się „pałacami i ogrodami” (w. 949). Tretiak zarzuca Odyńcowi fałszywy opis uzbrojenia pirata (II, 9), odbiegający od opartego na ścisłych informacjach obrazu Byrona. Zapomina tłumacz, że bohaterka jego jest muzułmanką i w swej pobożności powołuje się często na Proroka i Allacha. Przez pomijanie niekiedy tych wyrazów w polskiej wersji poematu (I, 13) jej Boga upodabnia do Boga chrześcijańskiego, Aden przekształca w Eden (II, 20, w. 967). Jak zauważa Tretiak, tłumacz dodając do wypowiedzi Selima (I, 12, w. 381) zdanie „Bóg sam nas chyba, nie ludzie rozdwoją” nie liczy się z fatalistycznym charakterem religii mahometańskiej¹³. Łagodzi Odyńiec surowość scenerii. Nie udało mu się zachować „onomatopeicznego zabarwienia” opisu Dardaneli (w. 269), wiecznie pokryte kwiatami miejsce na grobie Zulejki nazwał „rozweselającym” (w. 1266).

W rezultacie *Narzeczonej z Abydos* w przekładzie Odyńca utwierdziła w polskiej świadomości literackiej zniekształcony już poprzednimi przekładami obraz bohatera bajronicznego.

Następne tłumaczenie, Antoniego Zawadzkiego (1846), było artystycznie słabsze, ale sprostowało parę błędów powtarzanych w poprzednich wersjach. Zawadzki, mówiąc o „słupie widma rozbójnika”, pierwszy podkreślił nadprzyrodzoną niezwykłość miejsca, gdzie zginął Selim. Tłumacz

¹³ Zob. Tretiak, *ed. cit.*, s. 78.

ten nie dodaje nic od siebie, a jego tekst liczy o 14 wersów mniej niż oryginał. Mimo jednak wierności treściowej wobec powieści Byrona — jest próbą chybioną. Nie stosowana dotąd metryka: w strofach 1—4 — 10- i 8-zgłoskowiec, w strofie 5 — 12-zgłoskowiec, oddala od Byrona bardziej niż poprzednie wersje.

Dość niespodziewanie najwięcej przekładów doczekała się *Paryżyna*, której krytyka angielska niewiele poświęciła miejsca w okresie romantyzmu. Najwcześniej zainteresował się nią Ignacy Szydłowski (1793—1846), poeta i krytyk literacki, dobrze znany w Wilnie¹⁴. W roku 1822 ogłosił w „Dzienniku Wileńskim” swoje „naśladowanie” *Paryżyny*. Dość wiernie oddaje ono treść powieści. Odchylenia od tekstu oryginału są niewielkie i dotyczą drobnych rzeczy.

Zmiany stylistyczne, jakich Szydłowski dokonuje, zmierzają do nadania *Paryżynie* znamion poetyki neoklasycznej. Kilkakrotnie wprowadza greckich bogów na miejsce Byronowskiej metaforyki zaczerpniętej z przyrody, np. „*As twilight melts beneath the moon* [Gdy księżyc roztopia półmrok]” (I, 14) — „A mrok dnia, srebrnym rażony promieniem, / Pierzcha i władzę zostawuje Febie” (1). Wiatry przekształca tłumacz w Zefiry. Przyroda jest dla Byrona nie tylko tajemnicza, ale i okrutna. Słońce szydzi swą jasnością z ponurego losu kochanka Paryżyny skazanego na śmierć: *Which rose upon that heavy day / And mocked it with its steadiest ray* [Które wstało nad tym ciężkim dniem / I szydziło z niego swym najsilniejszym promieniem]” (16, w. 409—410). Zupełnie nie daje pojęcia o tym wyrzut sformułowany przez tłumacza: „Słońce, tyś patrzeć nie powinno na dzień ten bez trwogi”. Wśród takich zabiegów klasycyzowania tej najromantyczniejszej z Byronowskich powieści zabrakło — rzecz paradoksalna — najważniejszego: jasnego stylu. Tam gdzie autor przemawia językiem naturalnym i prostym, tłumacz stosuje zwroty dziwaczne i niezrozumiałe. Rozszerza opisy, zmienia lub dodaje metafory, wskutek jednak pewnych opuszczeń tekst zmniejszył z 586 wersów oryginału do 566 w „naśladowaniu”. 8-zgłoskowiec początkowych strof oddaje 11-zgłoskowcem, strofę 14-wersową — 16 wersami, 20-wersową — 24 wersami. Oczywiście uwarunkowane jest to właściwościami polskiej wersyfikacji, w efekcie jednak zatraciła się melodyjność poematu. A związek jego z muzyką jest bardzo wyraźny. Zakończenie strofy 1, jak wyjaśnia Byronowski przepis, skomponowane było do muzyki, strofa 15 zaś imituje dźwięk dzwonu. Nie słyhać go w polskim tłumaczeniu.

W wyszukanej frazeologii spłycała się tutaj również psychologia bohaterów. Jak poprzedni i następni tłumacze Szydłowski nie uchwycił kalwińskiej tradycji, która zaważyła na Byronowskim traktowaniu

¹⁴ Zob. L. Uziębło, *Ignacy Szydłowski*. Wycinek z „Tygodnika Ilustrowanego (b. r.) nr 40 (Biblioteka IBL, Warszawa). — *Encyklopedia powszechna* Orgelbranda, t. 24, s. 857.

grzesznej miłości kochanków. W tym jednak poemacie niezrozumienie tego problemu zniekształciło myśl autora bardziej niż w innych. Chodzi bowiem nie tylko o różne tłumaczenia słowa „*guilt*”, które wielokrotnie powtarza się w powieści, wciąż występuje w rozmowach i świadomości bohaterów, ale także o zatarcie aluzji biblijnych, które ujmują miłość Hugona i Paryzyny w kategoriach moralnych. W Byronowskim: „*to covet the another's bride* [pożądać żony kogoś innego]” (5), jest wyraźne nawiązanie do dziewiątego przykazania, czego nie ma w polskim: „kochankę przyzywa żądzami”. W ostatnich chwilach przed egzekucją Hugo jest skruszonym grzesznikiem, który się wyświadczył i przygotowuje się na śmierć. „*His mantling cloak before was stripped* [Przedtem odarto go z płaszczaj]” (12) kojarzy się z ukrzyżowaniem Jezusa, z odarciem Go z szat. „*Stripped*” — użyte jest w *Ewangelii* św. Mateusza, podobnie i „*vest*” występuje również w opisie zdarcia tuniki u św. Jana. Dodanie przez Szydłowskiego przymiotnika w wyrażeniu: „z bohaterkich ramion”, stwarza inny kontekst, czyniąc z Hugona pokonanego rycerza zamiast pogodzonego z Bogiem i ze śmiercią i uznającego swą winę grzesznika. Dopiero z ostatnich wersów dowiadujemy się, że poległ właściwym winowajcy zgonem.

Świadomi grzechu, lecz nie wyrzekający się swej namiętności kochankowie w *Paryzynie* są bardziej romantyczni w oryginale niż w przekładzie. Paryzyna ma w sobie coś z „*femme fatale*”. Byron mówi o jej „*fatal charms*” (14). Szydłowski wyrażenie to opuszcza, czyniąc ją w zamian „Paryzyną miłą”. Z kolei nie pasują do tego określenia „dzikie spojrzenia”, jakimi ją dalej obdarza, zamiast, jak autor, kazać jej patrzeć szeroko otwartymi oczami: „*Her eyes unmoved, but full and wide*” (14).

Przekład Szydłowskiego doczekał się kilku wydań, co zawdzięczał poważnej pozycji w świecie literackim Wilna, jaką cieszył się jego autor aż do pojawienia się Mickiewicza. Przez szereg lat dawał nie znającym oryginału fałszywe wyobrażenie o poezji Byrona. Nie poprawiło sytuacji słabsze jeszcze „naśladowanie” pióra Ignacego Kułakowskiego wydane w Grodnie w r. 1828 ani tym bardziej przekład prozą Wandy Maleckiej, wyraźnie z Pichotą, wydany w tym samym roku w Warszawie.

Jeden jeszcze przekład prozą, dokonany w r. 1829, pozostał w okresie romantyzmu nieznanym, bo drukiem ukazał się dopiero w 1912 roku. Trudno tego żałować, jakkolwiek autorem jego był Zygmunt Krasiński, bo równie jak poprzednie daleki jest od doskonałości. Zgodzić się trzeba z oceną Windakiewicza, że jest „zadziwiająco lichy” i uważać go można tylko za „ćwiczenie szkolne młodego poety, zanim nauczył się angielskiego”. Istotnie, kilka zdań zdradza niezrozumienie sensu. Na przykład według oryginału szal kochanków jest tak silny, że gdyby nie ustał, zabiłby ich serca (3). Krasiński zaś pisze: „Ich westchnienia są tak pełne głębokiej radości, jak gdyby szczęśliwy szal, któremu podległy ich serca, nigdy się nie miał zakończyć”. W strofie 9 tłumacz stawia przed sądem

Azy oboje kochanków w kajdanach — gdy tylko Hugo skuty jest kajdanami. Wiele zdań poeta skraca lub opuszcza, urywa powieść po w. 4 ostatniej strofy. Być może nie dawał sobie rady z trudniejszymi fragmentami. Jednakże góruje nad dotychczasowymi tłumaczeniami poetyckością obrazowania. Przy tym np. w zdaniu „Gwiazdy się zgromadziły na sklepieniach nieba” (1), uderza dosłownością przekładu („*And in the sky the stars are met* [A na niebie spotkały się gwiazdy]”), jakiej brak u Kułakowskiego: „Czysty kryształ wód dwoi jasnych gwiazd tysiące”. Ale nie wszędzie metafory są trafne. Czasem zbyt długie porównania zmniejszają dramatyczność akcji. Niezręcznie brzmi określenie „Oczy świetne niegdyś radością” (10) czy „iskra wzdygnięcia” (18). I mimo wszelkich nieporadności więcej w tym przekładzie fragmentów poetyckich niż w omawianym poprzednio.

Nad przekładem Ignacego Barankiewicza, opublikowanym w 14 lat później, nie warto by się zatrzymywać, gdyby nie stanowił w pewnym sensie nowej interpretacji powieści. Sprawa winy i kary wysuwa się w nim na pierwsze miejsce, ale tłumacz nadaje jej charakter moralizatorski, nie mający nic wspólnego z Byronowską analizą psychologiczną. *Paryżyna* zamieniła się w powiastkę ku przestrodze czytelników. Uwidaczniają to dodane komentarze, jak: „O gdy niewiasta w cnotcie zawini / Z bóstwa, czym była, jaka jest niska” (10), ale najdobitniej akcentuje zakończenie strofy 17 (u Byrona 16): „Koniec już scenie, pomnij człowiecze / Na śmierć Hugona — i rządź się cnotą”.

Najlepszy z przekładów, pióra Feliksa Dzierżykraj Morawskiego (1853), nazywając „*guilt* [winę]” i „*guilty love* [grzeszną miłość]” (13) „zbrodnią”, przekształca dość zasadniczo romantyczną tragedię miłości na opowieść o przestępstwie i karze, jakkolwiek już bez umoralniającego pouczenia jak u Barankiewicza. Morawski ma specjalną predylekcję do czasownika „ryczeć”. Trąba u niego — i to archanielska — „zarykanie” (6), Hugo „ryknąłby z żalu” (11), a nad jego nieszczęściem niejedna „ryczy pierś matczyzna” (18).

W latach dwudziestych XIX w. uwagę tłumaczy przyciągał przede wszystkim *Giaur*. „Naśladował” go Szydłowski, Malecka przekładała prozą, Ostrowski wierszem. Wszystkie te próby mają te same braki co poprzednie. Radykalną zmianę przyniósł dopiero kongenialny przekład Mickiewicza.

Fragmenty *Giaura* zaczął Mickiewicz tłumaczyć, zapewne z francuskiego, jeszcze przed r. 1821, kiedy to nauczył się na tyle angielskiego, że mógł czytać Byrona w oryginale. Chmielowski przypuszcza, że poeta zarzucił pierwsze próby, gdy ukazało się „naśladowanie” Szydłowskiego¹⁵. Autorytet tego pisarza nie pozwalał iść z nim w zawody. Jednakże w Dreźnie Mickiewicz powrócił do *Giaura*. Estreicher odnotował pierwsze

¹⁵ P. Chmielowski, *komentarz* w: G. Byron, *Giaur. Ułamki powieści turckiej*. Tłumaczył A. Mickiewicz. Brody 1903, s. 18.

wydanie paryskie w r. 1834, jednakże w nowej edycji umieścił uwagę, że „jak się zdaje, nie istniało”. W takim razie pierwsze pojawienie się dzieła przypadałoby na rok 1835.

Przekład Mickiewiczowski był już przedmiotem wszechstronnych studiów¹⁶. Warto jednak podkreślić jeszcze kilka jego znamienych cech.

Dopiero w Mickiewiczowskim przekładzie wyrazy „*guilt* [wina]” i „*sin* [grzech]” doczekały się właściwych odpowiedników, a zbrodnia Giaura pokazana została w kategoriach moralnych, w jakich ją bohater w oryginale przeżywa. Zdarza się wprawdzie i Mickiewiczowi tłumaczyć te wyrazy w paru miejscach jako „zbrodnię” (w. 871, 973), ale nie osłabia to dominującej myśli utworu, ponieważ wyrazy „grzech” i „pokuta” pojawiają się z kolei w innych wersach nie będących dosłownym tłumaczeniem, np. „*it soothes him to abide / For some dark deed he will not name*” (w. 800—801) — przekształca się w pytanie: „Czy za grzech jaki pokutę odprawia?” (w. 779), a „*inward pain*” (w. 794) — w „ducha złego sumienia” (w. 772). Tendencja ta nie wypływała z głębszego zrozumienia przez Mickiewicza kalwińskiej atmosfery, w jakiej wychowywał się angielski poeta. Słusznie przypominają krytycy, że w okresie tłumaczenia *Giaura* Mickiewicz pozostawał pod silnym wpływem chrześcijańskich mistyków i, jak wynika z jego przedmowy, interpretował utwór Byrona w duchu mistyki, by mógł służyć idei religijnej. Jeżeli wydobywa tłumacz bardzo istotny aspekt powieści Byronowskich, zniekształca go w innym kierunku, nadając ekspiacji Giaura charakter bardziej katolicki, niż to uczynił autor. Gdy w oryginale jest mowa ogólnie o modlitwach, na których zakończenie czeka Giaur (w. 891), Mickiewicz mówi o „nieszporach” (w. 868). Podobnie „*countless prayer* [niezliczone modlitwy]” (w. 972) zamienia na „msze bez liku” (w. 948), w opisie zachowania tajemniczego mnicha dodaje wers: „ani się kłania przed Bogurodzicą” (w. 783), „*a holy tale* [święta opowieść]” (w. 1204) tłumaczy jako „wiara objawiona”.

Z zadziwiającą wiernością odtwarza Mickiewicz atmosferę Wschodu. Jak nikt z polskich tłumaczy przed nim, zgodnie z oryginałem mówi o „sultance”, a nie „kochance słowika”, o Gulach i Arytach (w. 784), zachowuje pozdrowienie „*salem*” (w. 358) i tylko parę razy zamienia Allacha na „Boga lub „niebo” (np. w. 1083). Jest nawet od autora dokładniejszy. Wykrzyknik narratora: „O św. Franciszku!” poprawia na: „O św. Bazyli!”, bo tego świętego raczej wzywali zakonnicy prawosławnego obrządku.

Ale jednocześnie ta kraina Wschodu upodabnia się do Polski na skutek używania przez poetę wyrazów staropolskich i wprowadzania polskich realiów. Irackiego wprawdzie pochodzenia nazwa „karabela” była w Polsce powszechniejsza niż „bułat” występujący u Ostrowskiego jako

¹⁶ Zob. Z. Dokurno, *O Mickiewiczowskich przekładach z Byrona*. „Pamiętnik Literacki” 1956, zeszyt specjalny.

odpowiednik „*scitimar*”. Zamiast „tulipana” pojawia się bardziej swojski „fiołek” (w. 413). Lepiej odpowiada polskiej atmosferze wyraz „branka” niż „niewolnica” używany dotąd przez tłumaczy (w. 456).

Ujejski przypuszczał, że powodem, dla którego Mickiewicz wybrał *Giaura* do tłumaczenia, były apostrofy do ojczyzny zawarte w części wstępnej poematu. Dzieje Grecji utożsamia tu tłumacz z losem Polski, a dokonuje tego za pomocą nieznaczących tylko modyfikacji stylu przy zachowaniu w zasadzie wierności tekstowi. Dodatek Mickiewicza: „Ty, z duchów orlich wyrodzony płazie” (w. 108) nawiązuje do polskiej symboliki, wprowadzony wyraz „ojczyzna” (w. 120) pogłębia wymowę patriotyczną tekstu. Taką samą funkcję spełniają dodane słowa: „wolni”, „wolności ołtarze” (w. 123, 137).

Chociaż, jak pisał Ujejski, w *Giaurze* odnajdował Mickiewicz swe własne uczucia i oddawał swój przekład do druku jako ich „pamiętkę i nagrobek”, nie zdołał wiernie wyrazić namiętności Byronowskich kochanków. Może właśnie dlatego, że był to już dla niego „nagrobek” własnych przeżyć. Spowiedź *Giaura* istotnie bliska jest wyznaniom Soplidy, ale też styl, jakim ją przedstawia Mickiewicz, ma wiele elementów epickich, obcych oryginałowi. Jest sprawą geniuszu, że przy zachowaniu metaforyki autora język przekładu to język Mickiewicza. O ile w tłumaczeniach Odyńca reminiscencje z polskiej poezji romantycznej mieszały się z tendencjami klasycystycznymi, o tyle tu styl jest jednolity, indywidualny, tylko w bardzo rzadkich wypadkach przypomina, że mamy do czynienia z przekładem, a nie z oryginałem. To pierwszy w pełni artystyczny przekład Byronowskiego *Giaura*. Mickiewiczowski 11-zgłoskowiec, jakkolwiek nie zmienia go tłumacz tam, gdzie Byron przechodzi na inne metrum, najbliższy się okazał angielskiej wersyfikacji. Dzięki dużej kondensacji opisów przekład jest nawet o 30 wersów krótszy od oryginału.

Dość swobodnie potraktował Mickiewicz objaśnienia poety. Niektóre opuścił, inne zmienił, część dodał od siebie, podobnie jak Ostrowski. Jak on, widział potrzebę wyjaśnienia wyrazu „*giaur*” czy „*kalajor*”, niekiedy komentował szczegóły oryginału, np. wzmiankę o chlebie i soli (w. 341) uzupełnił wiadomościami o zwyczaju dzielenia się chlebem i solą.

Najkrótsze były w Polsce przekładowe dzieje *Lary*. Powieść ta za interesowała tylko jednego poetę za środowiska wileńskiego, Juliana Korsaka (1806 lub 1807—1855). Celem jej było niejako uzupełnienie wizerunku Korsarza. Udało się to Korsakowi ukazać tylko w pewnej mierze, bo pod wieloma względami *Lara* jego różni się od oryginału. Jak i poprzednicy, Korsak mówi nie o grzechach i winie bohatera, lecz o jego zbrodniach, o „zbrodniczej głowie” (w. 831), gdy w angielskim tekście jest tylko, że była ona „szkaradna [*obnoxious*]” (II, 8. w. 193). Opuszcza szereg przymiotników podkreślających tajemniczość i samotność *Lary*. Ciekawe natomiast, że Korsak zaciera arystokratyczny aspekt powieści.

O jego Larze ludzie nic nie wiedzą (w. 291) — u Byrona znane jest przynajmniej pochodzenie bohatera. Podobnie tajemniczy paż zdaje się być wysokiego rodu („of *higher birth he seem'd*”, w. 574), podczas gdy u Korsaka jedynie „Mógł mieć przeszłość szczęśliwą, żyć w lepszym orszaku” (w. 569). Tłumacz pominął charakterystyczną metaforę o wzniosłych królewskich myślach Lary, które tron swój postawiły z dala od świata, stwierdził tylko, że dusza jego „zamknęła się w świat własny” (w. 346). „*Infant monarch*” (II, 9, w. 226) nosi tu mniej monarszy tytuł „rządzącego następcy” (w. 863).

Ponury koloryt powieści znacznie się w polskiej wersji rozjaśnia. Ginie przez to wiele elementów „gotyckich”. Byron opisuje grobowce w zamku pokryte rycerską zbroją — tłumacz, być może wskutek niezrozumienia zdania „*The Laras' last and longest dwelling place* [Ostatnie mieszkanie Lary, w którym najdłużej przebywał]” (w. 40), umieszcza oręż w komnatach (w. 37). Wymienia w innym miejscu „nagrobne kolumny” (w. 183) pomijając przymiotnik „ponure [*gloomy*]”. Bezchmurne nieba i księżycy, które wspomina Lara (I, 10, w. 176), stwarzają nieco inną odmianę nastroju niż „Nieba więcej słoneczne, mniej zamglone słońca” (w. 173).

Pozbawia Korsak opis wieczoru tonu emocjonalnego, gdy zmrok zamiast przynieść z sobą smutek (I, 15, w. 266) — „zaczyna czernić mur zamkowy” (w. 262). Osłabiają nastrój grozy modyfikacje obrazów dźwiękowych. Zamiast trzepotania się nietoperza (I, 15, w. 264) słyszymy odgłos spadającej cegły (w. 260), zamiast przeraźliwego krzyku („*shriek*”, I, 12, w. 204) — jęk (w. 203).

Sceneria w przekładzie zbliża się przy tym do polskiej, gdy zamiast „oceanu” znajdujemy w niej „morze” (w. 115), a zamiast „dzikich terenów [*wilds*]” — „stepy” (w. 85).

Tretiak chwalił przekład Korsaka, uważając, że tekst ten „zasługuje na miano najlepszego przekładu Byrona w Polsce”, „on jeden oddaje naprawdę charakter poematów Byrona”¹⁷. Trudno ten entuzjazm podzielać. Przekład jest na pewno lepszy od poprzednich, ale poziomem artystycznym nie dorównuje *Giaurowi* Mickiewicza. Pełen jest zdań niejasnych, źle oddających sens oryginału, co zresztą wykazuje Tretiak w swym opracowaniu krytycznym powieści¹⁸. Neologizmy, jak „licznił”, „nudził” (bez „się”) źle brzmią tam, gdzie Byron używa kolokwialnych zwrotów. Często razi niezręczny styl: „błąd i podział wstydu” (w. 328), „w słup stanęła szyszka powieka” (w. 405) czy „nieczynny stoi koń” (w. 746). Znikł natomiast szereg pięknych metafor Byrona.

Stosunkowo liczne przekłady powieści Byrona w okresie romantyzmu nie zdołały przekazać ich najistotniejszych cech. Dość wiernie oddały

¹⁷ Tretiak, *ed. cit.*, s. XLVIII.

¹⁸ *Ibidem*.

fabułę, ale bohatera zmodyfikowały, dostosowując go do nastrojów w ówczesnej Polsce i posługując się nim dla wyrażenia treści patriotycznych. Zmiany metaforyki i dodatki tłumaczy uwypuklały raczej ich bunt przeciwko opresjom politycznym, gdy tymczasem u Byrona wyeksponowane były osobiste konflikty. Gorzej jeszcze zawiedli polscy tłumacze w zakresie wierności stylowi Byrona. Poza Mickiewiczem oraz w dużej mierze Odyńcem i Korsakiem żaden nie osiągnął poziomu prawdziwej poezji. A i ci najlepsi nie zdołali się wyrzec w swych dziełach translatorskich własnego słownictwa poetyckiego i własnej maniery. W rezultacie zabrakło w polskich przekładach powieści Byrona tego, co współcześni mu krytycy uznali za najcharakterystyczniejsze cechy jego dzieł:

Niezrównana szybkość narracji, kondensacja myśli i obrazów — styl zawsze pełen wigoru i oryginalny, chociaż czasami dziwaczny i afektowany, a jeszcze częściej napięty, szorstki i bezładny — wysłowienie i wersyfikacja niezmiernie ożywione i prawie zawsze harmonijne i emfaticzne¹⁹.

PRZEKŁADY POWIEŚCI POETYCKICH BYRONA W OKRESIE ROMANTYZMU
(1820—1863)

The Corsair

Korsarz. Księga I, *Pieśń II*, strofy 12—15, *Pieśń III*, strofy 1—13 [Przekład B. Kicińskiego i D. Lisieckiego]. „Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1820, t. 1, s. 235—287, 289—302.

Korsarz, poema w 3 księgach. Przetłumaczył B. Kiciński. W: G. Byron, *Poemata i powieści z dzieł...* T. 1. Warszawa 1820. Biblioteka romansów, powieści, podróży, biografii, poematów itd. wydawana przez W. Malecką.

Korsarz. Fragment. Przetłumaczył D. Lisiecki, „Parnas” 1832.

Śpiew Medory z „Korsarza”. Przetłumaczył J. Korsak. „Nowy Parnas” 1832.

Poezje Lorda Byrona. Tłumaczone: *Giaur* przez A. Mickiewicza, *Korsarz* przez E. Odyńca. W Paryżu 1835. Wydanie A. Jełowickiego. Toż, z fikcyjnym miejscem i datą wydania: W Wrocławiu 1829. U Webera i Spółki.

Korsarz. Powieść Lorda Byrona. [Przekład E. Odyńca]. W: A. E. Odyniec, *Tłumaczenia*. T. 3. Lipsk 1841. Braitkopf i Haertel, s. 4—112.

The Bride of Abidos

Wyjątki z poematu w artykule: *O poezjach Lorda Byrona*. „Wanda” 1821, t. 1 s. 343—351.

Dziewica z Abidos. Poema Lorda Byrona. Przekładania W. Ostrowskiego. Warszawa 1821. Drukarnia N. Glücksberga.

Naręczona z Abydos. Powieść turecka Lorda Byrona. [Przekład A. E. Odyńca]. W: A. E. Odyniec, *Tłumaczenia*. T. 2. Lipsk 1838. Braitkopf i Haertel, s. 3—85.

Naręczona z Abydos. W: G. Byron, *Niektóre poemata*. Z oryginału przetłumaczył A. Zawadzki. Warszawa 1846. H. Skimbrowicz, s. 285—336.

¹⁹ F. Jeffrey, „*The Corsair*”. „*Edinburgh Review*” 1814. Cyt. za: Th. Redpath, *The Young Romantics and Critical Opinion 1807—1824*. London 1973, s. 27.

Dziewica z Abydos. Pieśń I, strofy 1—5. Tłumaczył Wojciech z Boguchwałowicz. „Radomianin”. Pismo zbiorowe, 1848. Drukarnia S. Orgelbranda, s. 147—153.

Parisina

Paryzyna, powieść historyczna. Z dzieł Byrona naśladował I. Szydłowski. „Dziennik Wileński” 1822, t. 3, s. 197—215.

Paryzyna. Przełożył I. Kułakowski. W: I. Kułakowski, *Zabawki wierszem*. Edycja druga, poprawiona i powiększona. T. 2. Grodno 1828. Drukarnia Z. Topografa, s. 59—95.

Paryzyna. Przekład W. Maleckiej. W: G. Byron, *Powieści*. Warszawa 1828. Druk. J. Wróblewskiego. „Wybór Romansów”. Wydania W. Maleckiej. T. 13, s. 45—70.

Paryzyna. Tłumaczenie z angielskiego Z. Krasińskiego (1829). W: Z. Krasiński, *Pisma*. Wyd. Jubileuszowe. T. 1. Kraków 1912. Gebethner, s. 251—268.

Paryzyna. Kalmar i Orla. Dwa poematy z dzieł Lorda Bajrona. Przekład I. Szydłowskiego. Wilno 1834. Drukarnia J. Zawadzkiego.

Paryzyna, poemat Lorda Byrona. Wolny przekład z angielskiego przez I. Barankiewiczą. „Biblioteka Warszawska” 1845, t. 1, s. 97—111.

Paryzyna. Przełożył F. Dzierżykraj Morawski. W: *Pięć poematów Lorda Birona* (!) Leszno 1853. Nakł. autora Drukarnia E. Günthera, s. 195—228.

The Giaour

Giaur, ulamki z powieści tureckiej. Naśladowanie I. Szydłowskiego. „Dziennik Wileński” 1822, t. 3, s. 400—418; 1823, t. 1, s. 51—63.

Giaur. Przekład W. Maleckiej. W: G. Byron, *Powieści*. Warszawa 1828. Drukarnia J. Wróblewskiego. „Wybór Romansów”. Wydania W. Maleckiej. T. 13, s. 71—147. Wyd. 2: 1831.

Giaur. Przekładania W. Ostrowskiego. Puławy 1830. Drukarnia Biblioteczna.

Giaur. Ułamki powieści tureckiej. Tłumaczył A. Mickiewicz. Paryż 1834. Drukarnia Katolicka [według Estreichera: „Wydanie takie, jak się zdaje, nie istniało”].

Poezje Lorda Byrona. Tłumaczone: *Giaur* przez A. Mickiewiczą, *Korsarz* przez E. Odyńca. W Paryżu 1835. Wydanie A. Jełowickiego. Toż, z fikcyjnym miejscem i datą wydania: W Wrocławiu 1829. U Webera i Spółki.

Ustęp z Giaura. Przełożył I. Barankiewicz. „Pielgrzym” 1844, t. 1, s. 90—96.

Lara

Lara. Poemat we dwóch pieśniach. Przekład J. Korsaka. Wilno 1833. Drukarnia J. Zawadzkiego.

Wyjątek z poematu Byrona „Lara”. Pieśń II (Tłumaczył W. Biesiekierski). „Pielgrzym” 1843, t. 4, s. 221—222.