

Krzysztof A. Zakrzewski

Ciemność (Mickiewiczowski przekład "Darkness" Byrona)

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 11, 125-138

1976

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.

II. MICKIEWICZIANA I MATERIAŁY Z EPOKI MICKIEWICZA

Krzysztof A. Zakrzewski (Kanada)

CIEMNOŚĆ

Mickiewiczowski przekład *Darkness* Byrona

W swym artykule poświęconym problemom związanym z tłumaczeniem *Eugeniusza Oniegina* Puszkina na język angielski Vladimir Nabokov zauważa, iż dotychczasowi komentatorzy przeoczyli pewien znamieny fakt, a mianowicie, że w czasach Puszkina rosyjscy pisarze poznawali obcą literaturę, zarówno współczesną jak i dawną, nie w oryginale, lecz poprzez dzieła stanowiące rezultat „zdumiewających wysiłków francuskich autorów parafraz”¹. I tak na przykład francuskie wersje prac Byrona dostępne były w Rosji już w latach 1817 - 1819. Puszkina, którego znajomość angielskiego pozostała na zawsze na poziomie początkującym, przy lekturze Byrona polega prawie całkowicie na „monumentalnych i przeciętnych” tłumaczeniach prozą zawartych w *Oeuvres de Lord Byron* pióra Amédée Pichot. Pierwsze cztery wydania tego dzieła ukazały się w latach 1819 i 1825. W związku z tym, stwierdza Nabokov, angielski tłumacz Puszkina musi bardzo uważnie odróżniać to, co autor zawdzięcza Byronowi od tego, co winien jest „pośrednikowi” Pichot. Ostrożność ta „może nie tylko zapobiec popełnianiu byków lub też spartaczeniu (sic!) tłumaczenia niuansów stylistycznych, ale może też pomóc mu w wyborze najwłaściwszego zwrotu tam, gdzie istnieje kilka możliwości”².

Zważywszy na liczbę prób analizowania Mickiewiczowskich tłumaczeń utworów Byrona zdumiewające jest, że żaden krytyk nie próbował w podobny sposób ustalić, co Mickiewicz winien jest byronowskiemu oryginałowi, a co jego przekładowi, zwłaszcza że wiadomo, iż polski poeta miał dostęp do tych samych tłumaczeń francuskich, co Puszkina³. Takie porównanie mogłoby rzucić nowe światło na przekładową twórczość Mickiewicza. Co więcej odkrycie ewentualnych „pichotyzmów” w tekście poety mogłoby zmienić niektóre dotychczasowe opinie o Mic-

kiewiczowskich tłumaczeniach Byrona. Jak zauważył H. Zbierski, nie można uznać za zakończoną pracę nad tłumaczeniami Mickiewicza, dopóki nie zostaną dokładnie przebadane te właśnie źródła francuskie lub też jakiegokolwiek inne, którymi Mickiewicz mógł się posługiwać⁴. Ogólnie rzecz biorąc, należałoby wtedy uznać, iż sprawa ustalenia źródeł tekstowych do tłumaczeń Mickiewicza została potraktowana zbyt pobieżnie.

Wychodząc z tego założenia autor niniejszej pracy zamierza w świetle nowych dowodów tekstowych ponownie rozważyć jeden z najbardziej kontrowersyjnych Mickiewiczowskich przekładów z Byrona, mianowicie *Ciemność*. Ogólnie rzecz biorąc krytycy nie ustosunkowali się przychylnie do polskiego przekładu straszliwej wizji Byronowskiej o końcu świata. Bruchnalski, który pierwszy zabrał się do porównania tłumaczenia z oryginałem, twierdzi dość kategorycznie, że „pod względem wartości *Ciemność* wcale nie należy do mistrzowskich przekładów Mickiewicza”⁵. W swym artykule o Mickiewiczu i Byronie, S. Windakiewicz uważa *Ciemność* wraz z *Euthanasią* za jedno ze „słabych” Mickiewiczowskich tłumaczeń Byrona⁶. Z. Dokurno, w swojej typologicznej analizie słownictwa *Ciemności* i *Darkness*, dochodzi do wniosku, iż „pod względem artystycznym przekład nie dorównuje oryginałowi”⁷. Podobnie H. Zbierski widzi w utworze Mickiewicza „nie zawsze szczęśliwe «dorysowanie» dantejskiej wizji Byrona”⁸.

Równocześnie taki krytyk, jak S. Szuman stwierdził, że *Ciemność* jest utworem „świetnym, [który] aż przelewa się od byronowskich i własnych bogactw”⁹.

Do tej pory krytycy starali się oceniać artystyczną wartość *Ciemności* metodą dokładnej konfrontacji z tekstem oryginału. Chociaż taka metoda jest oczywiście niezbędna, gdy się ma do czynienia z przekładami poetyckimi, zawiera ona jednak pewną zasadniczą wadę. Nastawiona jest na badanie dosłownej wierności. Wszystkie wysiłki porównania skierowane są ku jednemu: tekstowi oryginału. Badacz skupia się na tym, jak bliskie jest dane słowo, fraza czy zwrotka odpowiedniemu elementowi w tekście wyjściowym. Narzuca się jakaś konieczna homologiczna relacja między oryginałem a przekładem, co w rezultacie prowadzi do rozdzielania poszczególnych jednostek leksykalnych, odizolowania ich od szerszych kontekstów semantycznych, od tekstów poetyckich jako całości. Przy takim dzieleniu na cząstki tekstów łatwo zapomnieć o tym, że to, co — ściśle mówiąc — nie odpowiada wymaganiom oryginału, może być dobrze uzasadnione w nowym kontekście tłumaczenia.

Przekład poetycki nie jest przecież utworem monistycznym, lecz spletem, konglomeratem dwóch struktur. Z jednej strony występuje seman-

tyczna treść i formalny kształt oryginału, z drugiej zaś cały system estetycznych czynników, związanych z językiem przekładu i twórczym zamiarem tłumacza. W przypadku Mickiewicza ostatni ten czynnik jest szczególnie ważny.

Już dostatecznie dokumentowano i komentowano fakt, że Mickiewicz nie był zwolennikiem dosłownego tłumaczenia¹⁰. Najlepiej tę sprawę ujmuje chyba Zbierski, gdy mówi, że w przypadku przekładów Mickiewicza mamy do czynienia z parafrazami raczej niż z tłumaczeniami. „Dla Mickiewicza przekłady zasadniczo były problemem własnego warsztatu poetyckiego, były podporządkowane własnej twórczości i też zasadniczo w jej kategoriach powinny być przede wszystkim rozpatrywane”¹¹. Jednakże wydaje się, że dotychczasowi krytycy zapomnieli o tym istotnym fakcie, jeśli chodzi o *Ciemność*. Zauważywszy takie językowe i stylistyczne cechy wiersza Byrona, jak na przykład zwięzłość i lakoniczność, stanowiące o wartości artystycznej utworu, krytycy ci następnie przytoczyli brak tych cech w wierszu Mickiewicza jako dowód jego mniejszej wartości. Postępując tak nie brali oni zupełnie pod uwagę wewnętrznej wartości polskiego utworu, który jako autonomiczna całość w obrębie własnej kultury odpowiada własnym wymaganiom artystycznym.

I tak na przykład Bruchnalski dochodzi do nieprzychylniej oceny przekładu. Według niego polskiemu poecie nie udaje się przekazać „dantejskiego nastroju, który przenika *Darkness* Byrona, a wyraża się w rozpaczliwej zwięzłości jego stylu poetyckiego”. Wiersz Mickiewicza to parafraza, „w której poszczególne myśli i wyrażenia oryginału uległy nie tylko zbyt nieraz szerokiej a niepotrzebnej amplifikacji [...], ale także wprost przerobieniu”¹².

Podobnie Z. Dokurno widzi w *Ciemności* wyraźnie zaznaczoną tendencję do rozszerzenia i „modyfikowania” pewnych pojęć oryginału. Po przeprowadzeniu analizy słownictwa obu utworów, Dokurno stwierdza w tłumaczeniu Mickiewicza obecność o wiele większej liczby konkretnych rzeczowników i czasowników. Oceniając tę skłonność do szczegółowości i obrazowości opisu, jako pogwałcenie zwięzłości i prostoty stylu byronowskiego, dochodzi do wniosku, że przekład nie dorównuje oryginałowi¹³.

Wydaje się, że stoimy przed podstawowym problemem metodologicznym. Nieprzychylna ocena *Ciemności* dokonana w przeszłości przez krytyków jest bezpośrednią konsekwencją przyjęcia pewnej metody badawczej. W gruncie rzeczy, krytycy ci nie zajmują się artystyczną oceną utworu, lecz badają translatorskie talenty Mickiewicza. Zadają więc sobie pytanie, do jakiego stopnia przekład Mickiewicza spełnia artystyczne wymagania utworu angielskiego. Znajdując w *Ciemności* rozmaite przekłady odejścia od oryginału i niezależnego traktowania utworu, przyjmują

ją oni konsekwentnie niekorzystną dla utworu zasadę, oceniając go jedynie pod względem jego „adekwatności” i „pełnowartościowości”, jak gdyby wierność oryginałowi była jedynym koniecznym warunkiem uznania wartości artystycznej utworu.

A jednak wiersz Mickiewicza jest, bez wątpienia, czymś więcej niż zwykłym ćwiczeniem w tłumaczeniu. Rozbieżności z utworem Byrona, zauważone przez wszystkich krytyków, wskazują wyraźnie, że stanowi on w równym stopniu wyraz indywidualnej twórczości polskiego poety. W swojej analizie *Ciemności* Z. Szmydtowa już podkreśliła w pewnym stopniu to zjawisko. Uważa ona, że „przy zachowaniu integralności tekstu ujawniła się w tłumaczeniu odmiennosc obrazowania i stylizacji, związana z traktowaniem katastrofy kosmicznej raczej jako snu, niż jako tego, co kiedyś się urzeczywistni”¹⁴. Tę tendencję do wysuwania na plan pierwszy elementu snu, można zauważyć już w początkowych wierszach utworu¹⁵:

I had a dream, which was not all a dream.
The bright sun was extinguish'd...

(Przekład dosłowny:

Miałem sen, który nie był całkiem snem.

Zagasło jasne słońce).

Mickiewicz:

Miałem dziwny sen, może i nie całkiem senny?

Zdało mi się, że nagle zagasnął blask dzienny...

Proste, zwarte zdania Byrona w tłumaczeniu stają się bardziej ekspresywne, wieloznaczne, pełne napięcia. Przymiotnik „d z i w n y” wprowadza wyraźną nutę niezwykłości i fantastyki, nieobecną w tekście Byrona. Wieloznaczność tę podkreśla jeszcze rozbitcie zdania słowem „może”, a cały wers kończy się znakiem zapytania¹⁶. Tam gdzie Byron opisuje zgaśnięcie słońca, tak jak ono w gruncie rzeczy przebiegało, Mickiewicz jest o wiele bardziej niezdecydowany: jemu tylko zdaje się, że słońce zgasło. Nie ma wątpliwości, że w ten sposób czytelnik wprowadzany zostaje w obszary snu, w te subtelne rejony tak ukochane przez wszystkich poetów romantyków z Mickiewiczem włącznie¹⁷. Nastrój wywołany początkowymi wierszami *Ciemności* przypomina bardziej inne Mickiewiczowskie tłumaczenie Byrona *Sen (The Dream)*:

...sen ma świat udzielnny

Śród otchłani nazwanych bytem i nicestwem,

Nazwanych, lecz nieznanym — sen ma świat udzielnny

Z rzetelną władzą rządząc nad marnym królestwem.¹⁸

Podczas gdy Byron w *Darkness* zapowiada sen, traktowany następnie realistycznie (już sama intonacja pierwszego wiersza podkreśla ten aspekt „not a l l a dream”), Mickiewicz widocznie nadal pozostający pod wpływem *The Dream*, próbuje konsekwentnie wywołać ów nastrój nie-

zwykłości, charakterystyczny dla zjawisk sennych¹⁹. Nie znaczy to jednak (jak uważa Szmydtowa), że Mickiewicz nie traktuje tego wydarzenia kosmicznego jako realnej możliwości. Początkowy wiersz *Ciemności* uświadamia nam jasno, że mamy do czynienia z wizją, ze snem, który tajemniczo przenika do świata rzeczywistego. Z czysto semantycznego punktu widzenia, tekst Mickiewicza wiernie przekazuje treść początkowych wierszy utworu Byrona.

Nowe dowody tekstowe sugerują jednak, iż wiersz Byrona uległ w warsztacie poetyckim Mickiewicza bardziej złożonemu i wyważonemu przekształceniu niż nawet Szmydtowa przypuszczała. Charakter przekształceń wywodzi się właśnie z Dantego, którego nastroju Mickiewicz rzekomo nie zdołał oddać w *Ciemności*. Nie należy przecież zapominać, że Mickiewicz próbował tłumaczyć *Boską komedię*. Rezultatem tych prób był *Ugolino*, utwór stanowiący zamkniętą całość i zawierający fragmenty *Pieśni* 3, 32 i 33 *Piekła*. Aczkolwiek dokładna data powstania utworu jest do dziś problematyczna, badacze uważają, z dużą dozą prawdopodobieństwa, że powstał on w okresie moskiewsko-petersburskim (1825 - 1829), a więc w tym samym czasie co prawdopodobnie *Ciemność* (a przynajmniej jej wersja ostateczna)²⁰. Jest to tym ciekawsze, że chociaż w dawniejszych naukowych wydaniach Mickiewicza *Ugolino* był tradycyjnie umieszczany przed (a nawet bezpośrednio przed²¹) *Ciemnością* żaden krytyk nie zajął się sprawą ewentualnego wpływu jednego utworu na drugi. Jeżeli Mickiewicz rzeczywiście przystąpił do pracy nad *Darkness* Byrona wkrótce (lub bezpośrednio) po pracy nad *Dantem*, to nie trudno zauważyć, że utwór Byrona, z pewnością w znacznym stopniu, przypominał mu dantejską wizję *Piekła*. Już pierwszy wers *Darkness*, w którym zatarte zostają granice pomiędzy światem realnym i światem snu, przywodzi na myśl wizjonerski charakter średniowiecznego arcydzieła, w którym sen, jak wiadomo, odgrywa ważną rolę (Dante opisuje, jak przed spotkaniem z Wergiliuszem ogarnia go w lesie „wielka senność”. Także przed zstąpieniem do pierwszego kręgu zapada on w „głęboki sen”)²². Jednakże jeszcze bardziej uderzające podobieństwo można zauważyć pomiędzy wierszem Byrona i tą częścią *Piekła*, którą tłumaczył Mickiewicz. Ciemność, głód i powolna, straszliwa śmierć, stanowią temat obu utworów. Oto, na przykład, fragment z *Ugolino*, odpowiadający wierszom 22 - 23 z *Pieśni Trzeciej* poematu Dantego:

Stamtąd wzdychania, żale i okrzyki
Szumią wśród nocy bez gwiazd i księżyca (w. 20-21)

Jeszcze bardziej znaczący jest fakt, że w *Ugolino* też spotykamy proroczy sen. Hrabia Ugolino opowiadając, jak arcybiskup Ruggieri skazał go razem z synami na śmierć głodową, opisuje widzenie, które miał niedługo przed straszliwą śmiercią:

Aż mnie raz we śnie przywidziana mara
Zdarła przyszłości chmury tajemnicze.
Przyśniło mi się, że...²³

(w. 71 - 73)

Z uwagi na te uderzające podobieństwa, wydaje się nieprawdopodobne, by wcześniejsze tłumaczenie Dantego przez Mickiewicza nie miało w jakiejś mierze wpływu na jego pracę nad Byronowską *Darkness*. I rzeczywiście: przykłady zaczerpnięte z samego tekstu wyraźnie wskazują na bezpośredni wpływ Dantego na *Ciemność*. Oto, jak na przykład Mickiewicz tłumaczy wiersze 31 - 32 tekstu Byrona:

With curses cast them down upon the dust,
And gnash'd their teeth and howl'd...
[Z przekleństwami rzucali się na ziemię, zgrzytali zębami i wyli].
Znowu pada i bluźni, i w piasku się ryje,
Targa włos, zgrzyta zębem, ręce gryzie, wyje.

(w. 33 - 34)

Tam, gdzie tekst angielski wykorzystuje konwencjonalny język biblijny do opisu sceny piekielnej, tekst polski wprowadza dodatkowe szczegóły, bezpośrednio wywodzące się z utworu Dantego. Gest „gryzienia rąk” w szczególności ma swój odpowiednik w *Pieśni 33 Piekła*. Odpowiedni fragment *Ugolino* brzmi:

Nazajutrz do nas zbłądził promyk słońca
I w twarzach dzieci ujrzałem mą postać;
Natenczas z bólu gryziłem obie ręce.²⁴

(w. 101 - 103)

Podobnie gest „targania włosów” odgrywa ważną rolę w poemacie Dantego; jego opis poprzedza bezpośrednio epizod z *Ugolino* przetłumaczony przez Mickiewicza. Oto opis spotkania Dantego z niechętnym do rozmowy zdrajcą Bocca:

Allor lo presi per la cuticagna,
e dissi: „El converrà che tu ti nomi,
o che capel qui su non ti rimagna”,
Ond'elli a me: „Perchè tu mi dischimi,
nè ti diro ch'io sia, nè mosterròliti,
se mille fiata in sal capo mi tomi”.
Io avea già i capelli in mano avvolti,
e tratti li n'avea piú d'una ciocca,
latrando lui con li occhi in giu raccolti...²⁵

Podobnie wpływ Dantego widoczny jest w różnych drobniejszych, lecz równie ważnych modyfikacjach tekstu Byrona, jak na przykład w w. 55 *Ciemności*, gdzie Byronowskie „Even dogs assail'd their masters” (nawet psy rzucały się na swoich panów), przetłumaczone zostało, jako o wiele bardziej plastyczne „Psy darły swoich panów”. W *Ugolino* znajduje się odpowiednia uwaga dotycząca psich klów „rozdierających” żywe ciało. Oto, na przykład, scena ze snu opisywana przez hrabiego:

biskup zawzięty

Polował wilka z małymi wilczęty, (...)
Już chudą psiarnię zemkniono ze smyczy; (...)
Już wilk znużone zatrzymuje kroki,
Upada wreszcie i ojciec, i dziatwa;
I widzę kłami rozprute ich boki.

(w. 73 - 82)

Ta plastyczna scena może stanowić klucz do jeszcze jednej modyfikacji tekstu *Darkness*. Chodzi tu mianowicie o oddanie zwrotów byronowskich „and the pang Of famine fed upon all entrails” [i ból głodu zjadał wnętrzości wszystkich] jako „z ą b gł o d u pożerał wszystkich” (w. 47 - 48). Możliwe, że Mickiewicz po prostu pomylił angielskie rzeczowniki „pang” [ostry ból] z „fang” [kielec]. Jednakże z uwagi na związek *Ciemności* z *Ugolino* jest równie prawdopodobne, że zmiana ta jest wynikiem widzenia przez Mickiewicza wiersza Byrona poprzez pryzmat tłumaczenia Dantego. Jeśli przyjmiemy, że sen *Ugolino* jest proroczą alegorią, w której psy symbolizują śmierć głodową, to wówczas możemy też sądzić, iż Mickiewicz po prostu posłużył się tym samym alegorycznym skojarzeniem w tłumaczeniu tekstu Byrona; tym bardziej że siedem wierszy później Byron sam nawiązuje do „obwisłych szczęk” (lank jaws) wygłodzonych psów, szczegół, którego Mickiewicz następnie nie tłumaczy.

Ugolino nawiązuje do psich kłów jeszcze raz na końcu, gdy hrabia ponownie przystępuje do swej strasznej zemsty na potępięncu Ruggieri:

Skończył i dziko wyróciwszy oczy,
Na nowo usta w krwawą cząstkę broczy
I jak pies, zębem zgrzytając, rwie kości.

(w. 126 - 128)

W tym przypadku jednak bardziej ciekawe jest korespondowanie tego obrazu z odpowiednikiem zawartym w wierszach 42 - 44 *Ciemności*:

Głodni żelazem sobie szukali obłowy,
I z zakrwawionym kąskiem na stronie usiedli,
I w milczeniu rozpaczy samotni go jedli.

W tekście Byrona przecież nie ma żadnej wzmianki o „krwawym kąsku”:

A meal was bought
With blood, and each sate sullenly apart
Gorging himself in gloom...
(Posiłek był okupiony krwią, i każdy siedział ponury na uboczu,
obżerając się w mroku).

A więc skłonność polskiego poety do szczegółowości i amplifikacji tekstu oryginału bynajmniej nie wyklucza jego możliwości oddania dantejskiego nastroju wizji Byrona. Wręcz przeciwnie. Niektóre szczegóły wprowadzone niezależnie przez Mickiewicza do jego przekładu świadczą wyraźnie o w z m a c n i a n i u właśnie tego nastroju *Darkness*²⁶. W zwią-

zku z tym można by się nawet pokusić o sformułowanie hipotezy, że to właśnie pod wpływem dantejskiego *Piekkła*, a zwłaszcza fragmentu poświęconego *Ugolino* (*nota bene*, szczególnie z uwagi na nawiązanie do „złego snu” — „mal sonno”), Mickiewicz postanowił przetłumaczyć na język polski wizjonerski wiersz Byrona, lub przynajmniej (jeśli uwaga Kleinera, dotycząca daty powstania *Ciemności* jest słuszna) zdecydował się ponownie opracować wcześniejszą wersję przekładu²⁷.

Tak więc wydaje się, że dwa czynniki predysponowały Mickiewicza do przetłumaczenia byronowskiej *Darkness*: jego ściśle romantyczna predylekcja do opisywania zjawisk snu i charakterystyczna fascynacja Dan-tem, typowa dla polskich romantyków²⁸.

Jednocześnie te same czynniki pozwalają na wyjaśnienie, dlaczego wiersz Byrona potraktowany został w sposób swoisty. Tam gdzie Byron ucieka się do metod realistycznych, aby przekazać swój ponury proroczy sen, i w tym sensie pozostaje bliższy Dantemu, Mickiewicz, w sposób typowy dla polskich romantyków, przekazuje dantejską wizję Byrona, jako bardziej fantastyczną, traktując ją tak, jak gdyby była ona jakąś okropną halucynacją²⁹. To właśnie z tej podstawowej rozbieżności w potraktowaniu tematu wynikają znaczne różnice stylistyczne pomiędzy *Darkness* i *Ciemnością*.

Szmydtowa posuwa się jednak zbyt daleko, przypisując przekładowi Mickiewicza „uderzające złagodzenie zgrozy”³⁰. Jeśli w utworze polskim przyjęta została bardziej konsekwentnie konwencja snu, to jest to niemniej przeraźliwy świat koszmaru sennego. W swej pracy badaczka zajmuje się głównie końcowymi wierszami obu utworów, w których dostrzega szczególnie silne rozbieżności stylistyczne. Zamiast słów odnoszących się bezpośrednio do śmierci, które pojawiają się w tekście Byrona (*die*, *expire*, *wither*, *perish*), przekład Mickiewicza kończy się takimi eufemizmami, jak „usunąć”, „spocząć”, „zniknąć” i „zastygnąć” (w. 80 - 84). Aczkolwiek można by te wiersze uważać za uderzająco odmienne, to błędem byłoby na tej podstawie sugerować, iż w całym utworze występuje znaczne złagodzenie elementów zgrozy. W gruncie rzeczy wiersz Mickiewicza traktowany jako całość, nie jest wcale uboższy w swym przedstawieniu obrazu śmierci. To na co wskazuje Szmydtowa, to nic innego, jak tylko odmienna dystrybucja i koncentracja słownictwa. Fakt, który należy wziąć pod uwagę przy analizowaniu wolnego przekładu, jakim jest przecież przekład Mickiewicza.

Jeżeli chodzi o liczby, to *Darkness* bezpośrednio nawiązuje do śmierci 12 razy: *slay* (37), *Death* (45), *the dropping dead* (50), *die* (54), *dying* (58), *die* (66), *die* (67), *death* (72), *dead* (78), *expire* (79), *perish* (81), podczas, gdy *Ciemność* — 9 razy: *nieboszczyk* (32), *zgon* (46), *wymierać* (48), *umarły* (53), *zdechły* (54), *zdechnąć* (57), *wymrzeć* (58), *skonać* (68), *zabić*

się (69). Nie jest to więc taka wielka różnica. Z dwunastu wzmianek o śmierci w tekście Byrona, 6 znajduje się w siedemnastu końcowych wierszach utworu, podczas gdy reszta jest rozrzucona stosunkowo równomiernie, pomiędzy wiersze 36 - 65. Z drugiej strony, wszystkie — z wyjątkiem jednej — wzmianki w tekście polskim skupiają się pomiędzy wierszami 46 - 69, przy czym połowa z nich znajduje się w wierszach 51 - 58:

Jeden pies zachował
Wierność panu swojemu; żywego pilnował,
Teraz się u m a r ł e g o wyżywieniem truzdi,
Znosi z d e c h ł e lub słabe bydło, ptastwo, ludzi;
Sam nie dotknął pokarmu; z żałośnymi jęki
Lizał twarz pana swego, głaskał się u ręki
Co go już nie głaskała — i z d e c h ł. — I nareszcie
Wszyscy ludzie w y m a r ł i.

Porównując te wiersze z ich odpowiednikami w utworze Byrona, znajdujemy tam (niezależnie od znacznie zmienionego obrazu) tylko dwie bezpośrednie wzmianki o śmierci (the dropping dead, died); co więcej, obie mają to samo źródło etymologiczne. Tak więc w tym wypadku *Ciemność* jest właśnie bardziej wymowna w swoim przedstawieniu obrazu śmierci. Oprócz tego, że cytowany fragment częściej nawiązuje bezpośrednio do tematu śmierci, to wykorzystano w nim znacząco to, co R. Jakobson nazywa „figurą etymologiczną”³¹.

W przeciwieństwie do języka angielskiego, w języku polskim występuje rozróżnienie pomiędzy śmiercią człowieka (umrzeć) i zwierzęcia (zdechnąć). Ta druga forma w odniesieniu do ludzi, tak jak to ma miejsce w przekładzie Mickiewicza („zdechłe lub słabe bydło, ptastwo, ludzi”) nabiera sugestywnej siły wyrazu, nieprzetłumaczalnej angielskim czasownikiem „to die”. Dzięki przeciwstawianiu w powyższym tekście dwóch figur etymologicznych: m a r ł - i - z d e c h ł - Mickiewicz, zawsze świadomy sugestywnych możliwości swego języka, posługuje się nimi w tej subtelnej semantycznej grze, której końcowym rezultatem jest wysunięcie na plan pierwszy pojęcia śmierci.

Jeszcze subtelniejsze użycie figury etymologicznej widoczne jest w wierszu 53:

Teraz się u m a r ł e g o wyżywieniem truzdi...

Dla jasności obrazu należy dodać, że w tekście Byrona nie ma żadnej wzmianki o psie poszukującym „wyżywienia” dla swego zmarłego pana (por. *Darkness*, w. 47 - 54). Jednakże dokładniejsza analiza tego fragmentu tłumaczenia Mickiewicza i całego kontekstu wskazuje, że mamy tu prawdopodobnie do czynienia z czymś, co jest więcej niż zwykłym „błędem językowym”, jak sugeruje Zbierski³². Słowo „wyżywienie” nabiera swoistej, precyzyjnej logiki, kiedy się przyjmie, że wywodzi się ono

z etymologicznej podstawy -żyw- już w poprzednim wierszu zasygnalizowanej w słowie „żywego”. Semantyczne napięcie, wywołane kollokacją dwóch figur -m a r ł- i -ż y w- prowadzi do znacznego wzmocnienia i uwypuklenia obrazu śmierci, która stanowi główny punkt zainteresowania Mickiewicza w tym fragmencie tekstu.

Tak więc nawet krótka analiza tego typu, jak ta przeprowadzona powyżej, wskazuje, że trudno jest mówić o ilościowej różnicy nastroju pomiędzy dwoma utworami. Jeżeli chodzi o słownictwo, *Darkness* i *Ciemność* z równą siłą przedstawiają temat śmierci, aczkolwiek cel ten osiągają niekoniecznie przy pomocy tych samych środków.

Krótkie spojrzenie na metaforykę *Ciemności* podobnie wykazuje, iż Mickiewiczowskie modyfikacje tekstu Byrona wcale nie są niepotrzebnymi i samowolnymi odejściami, jak twierdzili poprzedni krytycy. Są to w rzeczywistości świadome modyfikacje zgodne z konsekwentnym twórczym zamiarem. Otóż niektóre przenośnie wiersza polskiego podkreślają zainteresowanie Mickiewicza śmiercią rozumianą bardziej jako proces niż jako stan. Podczas gdy dla Byrona śmierć, to czysty stan nieożywienia, u Mickiewicza śmierć staje się procesem rozkładu i u s t a n i a (bardziej niż nieobecności) wszelkiego odczuwania. Tak więc tam, gdzie Byron stara się wywołać obraz śmierci opisem rzeczy nieruchomych, odległych tak dalece, jak to tylko możliwe od świata postrzegania, Mickiewicz wywołuje zjawisko śmierci poprzez obrazy odwołujące się bardziej bezpośrednio do odczuwania zmysłowego. Stąd w angielskim tekście czytamy:

The populous and the powerful was a lump...

[Z ludnego i mocnego stało się bryłą]

podczas, gdy u Mickiewicza:

Z ludnego i pięknego, milczącym i ślepym,

(w. 72)

Podobnie:

A lump of death — — chaos of hard clay...

[Bryła śmierci — — chaos twardej gliny]

zmienia się w:

Trup, chaos powolnego żywiołów zepsucia.

(w. 74)

Ta sama tendencja do traktowania obrazu śmierci w sposób bardziej postrzegalny widoczna jest w Mickiewiczowskim tłumaczeniu Byronowskiego „The pall of a past world” (kir byłego świata) jako „kir nad nieb o s z c z y k i e m światem” (w. 32).

Jeszcze dwie przenośnie są szczególnie interesujące jako przykład adaptowania przez Mickiewicza pierwowzoru zgodnie z jego własnymi celami. W oryginale wędrówka planety Ziemi poprzez przestrzeń kosmiczną opisana jest w sposób następujący:

...the icy Earth
Swung blind and blackening in the moonless air.
[Ziemia lodowata huśtała się ślepa i zaciemniona
w bezksiężycowym powietrzu].

Natomiast w tłumaczeniu Mickiewicza:

Ziemia lodowata
Wisiąta ślepa pośród zaćmionego świata.

(w. 5 - 6)

Początkowo Mickiewicz chciał przetłumaczyć angielski czasownik „swing” jako „kręcić”³³. Takie tłumaczenie oddałoby denotacyjne, aczkolwiek nie konotacyjne aspekty wysoce sugestywnego czasownika Byrona. Jednakże wybierając czasownik „wisieć”, Mickiewicz zachowuje konotacyjną wartość „swing”, a jednocześnie, poprzez silniejsze podkreślenie elementu wstrzymanego ruchu, wiąże to porównanie ściślej z sensną rzeczywistością utworu.

Zarówno ze strukturalnego, jak i stylistycznego punktu widzenia interesujące jest prześledzenie, w jaki sposób Mickiewicz w końcowej partii utworu jeszcze silniej podkreśla owo poczucie zatrzymania, zawieszenia ruchu. Byron maluje posępny obraz opuszczonych okrętów, nieruchomo dryfujących po morzu:

And their masts fell down piecemeal; as they dropp'd
They slept on the abyss without a surge...
[I maszty ich padały kawałami; padając, spały w przepaści
bez ruchu...]

Mickiewicz tłumaczy ten fragment następująco:

Maszty ich kawałami padały i gniły
I tonęły na wieki w spokojnych wód bryle:

(w. 78 - 79)

Już przedtem wspomniano, że w dwóch poprzednich wypadkach Mickiewicz unikał tłumaczenia byronowskiego rzeczownika „bryła” (lump). Jednakże teraz, gdy potrzebny jest mu on dla jego celów, posługuje się nim bez ograniczeń. W rezultacie otrzymujemy wysoce sugestywną metaforę, która w sposób dramatyczny zwiększa wewnętrzne napięcie przenośni Byrona. Powstaje pełen mocy opis gęstniejącej i zastygającej wody, w której przedmioty tkwią w stanie wiecznego zawieszenia. Ten obraz zamarłego ruchu, na początku utworu widziany z perspektywy makrokosmosu, teraz widziany jest z perspektywy mikrokosmosu. W zakończeniu utworu Mickiewicza owo niezwykle, niemalże surrealistyczne wyrażenie zamarcia żywiołów i całkowitego ustania wszelkiego ruchu, osiąga swój punkt kulminacyjny:

Burze usnęły, fale spoczęły w mogile;
Bo nie było księżycy, co by je podźwignął.
Wicher w stęchłym powietrzu uwiązał i zastygnął.
Znikły chmury — — to dawne ciemności narzędzie

Stało się niepotrzebnym— — ciemność była wszędzie.

(w. 80 - 84)

Nigdzie odmiennosc punktów poetyckiego widzenia Byrona i Mickiewicza nie jest bardziej wyraźna niż właśnie w zakończeniu obu wierszy.

Przypisy

¹ Zob. Vladimir Nabokov, *The Servile Path w: On Translation*. Cambridge, Harvard University Press 1959, s. 97.

² Tamże, s. 100.

³ Mianowicie, Amédée Pichot, *Oeuvres de Lord Byron*. 5 wyd. Paryż 1823. Zob. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 14. Warszawa 1955, s. 253, przypis wydawcy.

⁴ Zob. Henryk Zbierski: *Mickiewiczowskie przekłady drobnych utworów Byrona i Moore'a*. „Przegląd Zachodni” 1956, nr 12, s. 113. Kleiner, na przykład zauważa, że Mickiewicz miał też dostęp do niemieckich tłumaczeń Byrona, pióra K. J. Breyera, znajdujących się w drugim tomie publikacji *Britische Dichtersproben*. Lipsk 1820. Zob. J. Kleiner, *Mickiewicz*. Lublin 1948, t. 1, s. 421.

⁵ Zob. komentarz W. Bruchnalskiego do *Ciemności* w: *Dziela Adama Mickiewicza*, t. 2. Lwów 1900, s. 497. Podkreślenie moje.

⁶ S. Windakiewicz, *Mickiewicz i Byron*. „Pamiętnik Literacki” 1934, nr 31, s. 128.

⁷ Z. Dokurno, *O Mickiewiczowskich przekładach z Byrona*. „Pamiętnik Literacki” 1956, nr 47, s. 337.

⁸ H. Zbierski, *op. cit.*, s. 112.

⁹ S. Szuman, *O kunszcie i istocie poezji lirycznej*. Toruń 1948, s. 183.

¹⁰ Por. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 14, s. 45 - 46. Także Z. Dokurno; *op. cit.*, s. 328.

¹¹ H. Zbierski, *op. cit.*, s. 113.

¹² W. Bruchnalski, *op. cit.*, s. 497 - 498.

¹³ Por. przypis 4.

¹⁴ Z. Szmydtowa, *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnio-europejskich*. Warszawa 1955, s. 108.

¹⁵ G.G. Byron, *The Works of Lord Byron*, t. 5. Londyn 1821, s. 240; A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 2. Wrocław, Ossolineum 1972, s. 60. Wszystkie cytaty z *Darkness* i *Ciemności* pochodzą z tych wydań. Wyróżnienia w tekście — autora artykułu.

¹⁶ Warto zauważyć, jak zrećcznie posługuje się tutaj Mickiewicz cezurą, aby wzmoczyć siłę efektu. Obok tradycyjnej cezury po siódmej sylabie, Mickiewicz robi mocną pauzę po piątej sylabie, co prowadzi do znacznego osłabienia cezury. Jednocześnie słowo „może”, ograniczone z obu stron pauzami, zajmuje ważniejszą, centralną pozycję, zwiększając w ten sposób napięcie i wieloznaczność strony semantycznej.

¹⁷ W sprawie dyskusji nad rolą snu w filozofii Mickiewicza zob. monografię A. Witkowskiej, *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1975, s. 45 - 46.

¹⁸ A. Mickiewicz: *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 1, s. 109. Interesujące jest w jakim stopniu tutaj Mickiewicz też pozwolił sobie na swobodę w tłumaczeniu oryginału Byrona, który brzmi:

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.

(Works, t. 5, s. 246).

Tam gdzie Byron tylko potwierdza jednoczesną odrębność i wzajemne przenikanie się świata snu i świata rzeczywistego, Mickiewicz od razu narzuca swoją własną, ścisłą hierarchię: tajemniczy świat snu z wiersza *Sen* rządzi nad „marnym królestwem” świata rzeczywistego. Warto też zauważyć, jak o dziewięć wierszy dalej Mickiewicz przekształca Byronowskie „they [dreams] have power — — /The Tyranny of pleasure and of pain” w „ciemność do ich ręki/ Składa tyrańskie berło rozkoszy i męki”. Wydaje się więc, że Mickiewiczowskie przekłady *The Dream* i *Darkness* oddziaływały na siebie wzajemnie w trakcie tłumaczenia. Nie wykluczone zatem, że rację ma Kleiner, przypuszczając, iż wcześniejsza wersja *Ciemności* powstała jeszcze przed latem 1823 r. Zob. Kleiner: *Mickiewicz*, t. 1. Lublin 1948, s. 421.

¹⁹ Warto tu zwrócić uwagę na znamieny list Mickiewicza do Jana Czeczota, z sierpnia 1823 r., w którym Mickiewicz pisze „Wynajdź... proszę tom Byrona, nie pamiętam który, tłumaczenia francuskiego [Pichota!], gdzie się znajduje poezja pod tytułem *Le Songe*, ale nie weź na to miejsce drugiego *Snu* pod tytułem *Les Ténébres*”. A. Mickiewicz: *Dzieła*. Warszawa 1955, t. 14, s. 253, podkreślenie moje. Mickiewicz nie mógł wiedzieć wtedy, że w rękopisie *Darkness* rzeczywiście nosiła tytuł *A Dream*. Zob. Byron: *The Works of Lord Byron*. Londyn, Murray 1901, s. 42.

²⁰ Opierając się na tzw. *Albumie Moszyńskiego*, Bruchnalski ustalił datę napisania *Ugolino* w okresie pomiędzy 19 października 1825 i listopadem 1827 r. Zob. *Dzieła* A. Mickiewicza, t. 2, s. 470. Zob. także Z. Szmydtowa, *Mickiewicz jako tłumacz*, s. 158. Zob. komentarz wydawcy w *Dzielałach wszystkich*, t. 1, cz. 2, s. 268 - 270, jeśli chodzi o najnowszą dyskusję nad zagadnieniami związanymi z ustaleniami daty napisania *Ciemności*. Niezależnie od wątpliwości wyrażonych przez rozmaitych badaczy, autorzy tej edycji przyjęli hipotezę Bruchnalskiego i L. Okołów-Podhorskiego (por. jego autorstwa: *Nieznany autograf Adama Mickiewicza*. „Ruch Literacki” 1932, nr 5, s. 129 - 134), w myśl której *Ciemność* powstała w okresie moskiewsko-petersburskim Mickiewicza.

²¹ Na przykład wydanie „Czytelnika” z roku 1955 umieszcza *Ugolino* bezpośrednio przed *Ciemnością* (1827?), niestety bez żadnych wyjaśnień. Podobnie Borowy w „Sejmowym wydaniu” wyznaczył był przekładowi z Byrona miejsce „chyba po *Ugolinie*”. Zob. *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 2, s. 270, przypis.

²² Dante, *Inferno* I, 11; III, 136; IV, 1 - 3.

²³ Por. tekst Dantego: „quand'io feci'l ma'l sonno/ che del futuro mi squarcio'l velame”. *Inferno*, XXXIII, 26 - 27.

²⁴ Por. Dante: „ambo le man per lo dolor mi marsi”. *Inferno*, XXXIII, 58.

²⁵ Tamże, XXXII, 97 - 105.

²⁶ Rzadki przykład przypadkowego złagodzenia tego nastroju, dotychczas nie zauważony przez krytyków, znajduje się w w. 71 *Ciemności*, kiedy Mickiewicz, myśląc widocznie o niemieckim słowie „der Feind”, tłumaczy osi're Byronowskie „Fiend” jako „nieprzyjaciel”. Wprowadzając polskie słowo „nieprzyjaciel” zamiast angielskiego „Fiend” (Demon-Bies), Mickiewicz zatracą ów piekielny i wyraźnie dantejski charakter metafory Byrona.

²⁷ Tak więc, przyjmując ustaloną przez Bruchnalskiego datę powstania *Ugolino*

(zob. przypis 20), można jeszcze bardziej ograniczyć okres powstania *Ciemności*, zaproponowany przez Podhorskiego do: październik 1825 — kwiecień 1828.

²⁸ Zob. artykuł Z. Szmydtowej pt. *Dante and Polish Romanticism*. „The Slavonic Review” 1930, s. 292 - 304, w sprawie dyskusji nad szczególnym znaczeniem Dan-tego dla polskich romantyków.

²⁹ Interesujące, że Krasiński we wstępie do swego niedokończonego poematu *Nie-Boska komedia* także wybiera metodę fantastyczną, i nawet nadaje mu tytuł *Sen*.

³⁰ Z. Szmydtowa, *Mickiewicz jako tłumacz*, s. 109.

³¹ Zob. dyskusję R. Jakobsona nad figurą etymologiczną w związku z *Jeźdźcem miedzianym* Puszkina w: *The Kernel of Comparative Slavic Literature*. „Harvard Slavic Studies” 1954, nr 1.

³² Por. H. Zbierski, *Mickiewiczowskie przekłady drobnych utworów Byrona i Moore'a* w: *op. cit.*, s. 112. Interesujące, że francuskie tłumaczenie *Darkness* pióra Amédée Pichot (*Les Ténébres*) oddaje całkiem wiernie ten dość skomplikowany fragment tekstu Byrona. Zob. Amédée Pichot, *Oeuvres de Lord Byron*, t. 1. Paryż 1823, s. 117. Fakt, że Mickiewicz, o którym wiemy, że znał również przekład Pichota tak dalece w swoim tłumaczeniu odszedł od obydwu tekstów, w znacznym stopniu sugeruje świadome odejście od utworu Byrona.

³³ Adam Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 2, s. 271.