

Stanisław Barańczak

Mistrz i Majster

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 33, 7-19

1998

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.

ARTYKUŁY

Stanisław Barańczak

MISTRZ I MAJSTER

Kiedy śp. prof. Zdzisław Libera zaszczyił mnie ponad rok temu zaproszeniem na tę konferencję, zaszczyił mnie do drugiej potęgi propozycją, aby była to wypowiedź „poety o poecie”. Przyznam, że długo się wahałem, czy aby zaszczyty te nie spadają na niewłaściwą osobę. Muszę bowiem od początku zdradzić Państwu moją prywatną tajemnicę: ja wobec Mickiewicza jestem zupełnie bezkrytyczny. Pułkownik Wieniawa Długoszewski na pytanie: – Czego się pan pułkownik napije, wódki czy wina? – miał zwyczaj odpowiadać: – I piwa! – Ja na pytanie: – *Sonety krymskie* czy liryki lozańskie? – odpowiadam: – I *Zima miejska!* i *Pani Twardowska!* i *Czaty!* i *Rozmowa wieczorna!* i *Do ***: Na Alpach w Splügen!* i *Gęby za lud krzyczące!* i oczywiście *Zdania i uwagi!* Mówię w tej chwili – to też trzeba od razy wyjaśnić – i będę mówił wyłącznie o Mickiewiczu-poecie. Mickiewicz-człowiek interesuje mnie – jak musi interesować każdego ze swych czytelników – oczywiście bardzo, ze względu tak na swój wymiar duchowy jak i na swoje miotanie się pomiędzy sprzecznościami. Od fascynacji biografią nie sposób też odłączyć fascynacji historią kultu Mickiewicza i buntów przeciw temu kultowi, historią ciągnącą się do dziś: gdyby ktoś planował wydanie w najbliższym czasie nowej książki na ten temat, podsunąłby mu zgrabnie brzmiący tytuł: *Od «Monsalwatu» do Walca* (mam na myśli oczywiście nieżyjącego już Jana Walca). Ale te dwa tematy, żywy Mickiewicz i „zwłoki Mickiewicza”, jak to ujął w tytule swojej najnowszej książki Stanisław Rosiek, to obszary, na których, będąc zaledwie mickiewiczofilem-amatorem, poruszam się dosyć niepewnie, zdany na wiadomości z drugiej ręki i perswazyjną siłę takich czy innych interpretacji: jeśli nawet nie stać mnie tu na samodzielną kontrinterpretację, to w każdym razie jestem świadom tego, jak wiele w moich eklektycznych poglądach na Mickiewicza-człowieka zależy od cudzego punktu widzenia.

Jedyną natomiast dziedziną, w której mogę – tak mi się wydaje – zwrócić uwagę słuchaczy na coś choćby odrobinę nowego albo nie w pełni docenianego, jest w

wypadku Mickiewicza jego sztuka dobierania dźwięków i słów języka oraz układania z nich wypowiedzi bogatszych poznawczo, ekspresywnie, impresywnie i estetycznie niż to się może zdarzyć w normalnym użyciu tegoż języka – bo tak można by zdefiniować pojęcie sztuki poetyckiej.

W tym, że Mickiewicza-poetę bezkrytycznie wielbię, nie czuję się osamotniony. Kiedy próbuję natomiast zdać sobie sprawę, co mnie w jego pisaniu tak zachwyca, czuję się jakbym wkraczał na teren niezbyt jeszcze gęsto zasiedlony i niedokładnie opisany w przewodnikach. Prawda, o Mickiewiczu tyle napisano, i z tak rozmaitych perspektyw tematycznych oraz metodologicznych, że i dziedzina jego sztuki poetyckiej, choć długo zaniedbywana, została w ciągu ostatniego półwiecza przebadana i opisana przy pomocy najróżniejszych „podejść”. I rzeczywiście, dość wiele w moich własnych upodobaniach wyjaśniają mi, z jednej strony, rozprawy wyspecjalizowanych badaczy takich jak Czesław Zgorzelski, z drugiej – szkice poetów-mickiewiczofilów, tak przy tym różnych jak Julian Przyboś i Miron Białoszewski. Jednakże – choć przyczyną może być moja ignorancja – wciąż jeszcze czekam na pojawienie się naukowego czy literackiego autorytetu, który potwierdzi moje nieśmiałe domysły w podwójnej kwestii: po pierwsze, co naprawdę decyduje o wielkości Mickiewicza; po drugie, co naprawdę powoduje, że tak bezgranicznie i bezkrytycznie zachwygam się każdym jego zdaniem czy wersem.

Na moje pytania odpowiedziałby zadowolająco tylko ktoś, kto by rozpoczął od jasnego postawienia krótkiej tezy: Mickiewicz był nie tylko Mistrzem, ale także Majstrem. Nie tylko przywódcą duchowym, ale i wysoko wykwalifikowanym rzemieślnikiem słowa. Co więcej, tym pierwszym nigdy by nie został, gdyby nie był tym drugim. Powiedziałem przed chwilą, że na temat sztuki poetyckiej Mickiewicza wiele już napisano. Większość ze znanych mi prac z tego zakresu operuje jednak pojęciem „sztuki” jak gdyby nie pamiętając, że wieloznaczne słowo *ars* mieści w sobie, obok wzniosłych sensów „sztuki”, „kunsztu” czy „artyzmu”, także sensory bardziej przyziemne: „zręczności”, „biegłości”, „wprawy” i wreszcie „rzemiosła” (a również, co bardzo ciekawe z innego punktu widzenia, „fortelu”, „podstępu” i „przebiegłości”). Ta niechęć do zajmowania się warsztatem czy „kuchnią” sztuki Mickiewicza, do dostrzegania majsterstwa w jego mistrzostwie, była, ma się rozumieć, odwrotną stroną i poniekąd nieuniknionym następstwem kultywowania mitu, w którego obrębie nie było miejsca dla czegoś tak trywialnego jak „rzemiosło”, „technika” czy „warsztat”. Wieszczą nie wypada komplementować za jego znajomość reguł poetyki; improwizującego proroka wręcz niegrzecznie byłoby chwalić za ogromną wprawę w dziedzinie wersyfikacji. Jak to przekonująco udokumentowały książki Zofii Stefanowskiej i Wiktora Weintrauba, sam Mickiewicz za życia podlegał także ciśnieniu tych konwencji i – instynktownie,

albo i całkiem świadomie – prezentował się publiczności literackiej raczej jako natchniony *vates* niż jako dębujący w słowach i liczący sylaby rzemieślnik. Słynne zdanie z improwizacji wygłoszonej w r. 1840 (po sonetach, po *Dziadach*, po *Panu Tadeuszu*, po lirykach lozańskich!): „Ja rymów nie dobieram, ja zgłosek nie składam/ Tak wszystko napisałem, jak tu do was gadam” dawało oficjalną sankcję (bo czyż nie autor zna się najlepiej na sobie samym?) osobliwej metodyce czytania Mickiewicza. Polegała ona na czytaniu poety jako w gruncie rzeczy kogokolwiek, byle nie poety. Wszystko, co dawało mu prawo do tytułu mistrza słowa, upychano w paru rubryczkach takich jak „prostota”, „naturalność”, „bezpośredniość” albo „przejrzystość”, zapominając, że jeśli wartość czyjejś poezji miałaby sprowadzać się w y ł ą c z n i e do tego typu cnót, w dodatku otrzymanych z niebiańskiego przydziału, a nie wypracowanych świadomym wysiłkiem twórczym przez poetę, musiałyby to być poezja jednej – naiwnej – nuty, twórczość bardzo ograniczona i jednostronna.

Inaczej mówiąc, taka metodyka czytania widziała w Mickiewiczu przede wszystkim medium przychodzących z zewnątrz natchnień. Znacznie rzadziej traktowano go jako twórcę w pełni świadomego swoich celów artystycznych i technik, jakimi może je osiągnąć; twórcę, którego niewątpliwą (w niektórych wierszach) „prostotę”, „naturalność” i „bezpośredniość” trzeba jakoś pogodzić z faktem, że jego dorobek liryczny miał swój początek w skrajnej sztuczności i okrężności peryfraz *Zimy miejskiej*, a swój koniec – w skrajnie z pozoru „naturalnym” i „bezpośrednim” (ale jakże nas tymi pozorami łudzącym!) stylu wiersza *Nad wodą wielką i czystą*. Powstanie na przykład *Sonetów krymskich* nie mogło być wynikiem samego tylko biernego unoszenia się na falach kolejnych inspiracji; w sam fakt ich istnienia wpisana jest już lista minimalnych wymogów wobec poety, który musiał: a) podjąć świadomy zamiar napisania cyklu sonetów, b) znać tradycję tego gatunku i z zasobu posiadanych przez nią modeli sonetu wybrać oraz z konsekwencją stosować określony model, c) mieć już w pisaniu sonetów pewną wprawę, etc. Wysoce charakterystyczny jest ostrożny sposób, w jaki z mitem Mickiewicza-natchnieniowca polemizuje jeszcze Stanisław Pigoń (w szkicu *Jak Mickiewicz tworzył?*):

Mickiewicz był [...] poetą typu zasadniczo inspirującego, tworzył żywiołowo, pod naporem wewnętrznym sił, które nachodziły nań jak burze, zmuszały do wypowiedzania się artystycznego [...], [z drugiej strony jednak] wiedział o tym, że jest – panem, nie sługą swego szału twórczego, władnym mistrzem wyrazu poetyckiego. Poeta więc ujawnia się nie tyle jako natchnieniowiec, ale raczej jako władca procesu natchnienia, umiejący ujarzmić go niezawodną swą sztuką konstruktorską.

Zamienny jest tu już dobór słownictwa. Natchnienie jest „żywiołem”, „burzą”, nieokiełznaną „siłą”, „szaleństwem twórczym” – odpowiednio więc poeta, nawet gdy

badacz próbuje zwrócić uwagę na udział, jaki w pracy twórczej mają prozaiczne czynności intelektualnego opanowywania i językowego formowania materiału dostarczonego przez „natchnienie”, nie może być nikim mniej niż „panem”, „władcą” i „mistrzem”. Właśnie mistrzem – słowo „majstrem” zabrzmiałoby tu jak zgrzyt rzemieślniczego pilnika. Równie znamienne jest użycie zwrotu „sztuka konstruktorska” – właśnie „sztuka”, nie rzemiosło, i właśnie „konstruktorska”, który to przymiotnik odruchowo rozumiemy jako odnoszący się do *w i ę k s z y c h* konstrukcji; Pigoń ma tu najwyraźniej na myśli piętro tak wysokie jak np. konstrukcja dramatyczna *Dziadów*, a nie dłubaninę w głoskach, sylabach i słowach.

Za chwilę do tego tematu powrócę i paroma przykładami zilustruję to, co mam na myśli, mówiąc o majsterstwie – a – nie – tylko – mistrzostwie Mickiewicza, czy raczej o jego majsterstwie – umożliwiający – mistrzostwo. Przedtem jednak muszę dokonać kilku wewnętrznych rozwarstwień w tym, co dotąd przedstawiałem jako jednolity blok, a mianowicie w przedmiocie mojego wieloletniego zadurzenia w – i zadłużenia u – poezji Mickiewicza. Ponieważ polonistyka poznańska celowała zawsze w sztuce rysowania kredą na tablicy rozmaitych pomysłowych diagramów, mam zamiar uczcić tę tradycję, szkicując tu dla Państwa mój własny „wykres uczucia” – diagram zresztą jeszcze pożyteczniejszy niż zwykłe diagramy, a to dzięki: 1) swojej trójwymiarowości, 2) swojej idealnej stosowności względem okazji, która nas tu zgromadziła:

Proszę sobie wyobrazić coś w rodzaju tortu urodzinowego (właśnie), trójwymiarową bryłę złożoną z czterech krążków ciasta, koncentrycznych ale o niejednakowych średnicach, i ułożonych jeden na drugim, od najszerzego do najwęższego. Otóż te cztery krążki to cztery odmienne formy, sytuacje, przyczyny, okazje, cele itp., w których i z których odbywa się moje obcowanie z wierszami i poematami Mickiewicza. Zmniejszające się powierzchnie krążków symbolizują natomiast nierówność liczebną grup osób, z którymi podzielałam określoną motywację lektury.

Krąg pierwszy, najszerzy i służący za podstawę pozostałym, to po prostu zbiorowość bezinteresownych czytelników-amatorów, zanurzających się w dzieła poety dla samej przyjemności czytania; gdyby ten *fan club* Mickiewicza mógł sobie wybrać honorowego prezesa, zostałby nim na pewno latarnik Skawiński. Odkąd jako dziecko przeczytałem wchodzącego w skład domowej biblioteczki *Pana Tadeusza* (było to powojenne wydanie w dużym formacie, bardzo jak na wczesny PRL eleganckie, z ilustracjami Tadeusza Gronowskiego), i ja wracam stale do Mickiewicza – tak jak z pewnością wszyscy obecni na tej sali i tak jak większość czytelników w ogóle – przede wszystkim dla własnej, prywatnej, bezczelnie egoistycznej przyjemności. A przez tę ostatnią rozumiem nie tylko przyjemność wyższego rzędu, taką, która zastępowała na miano iluminacji albo *katharsis*. Silniej

chyba nawet pociąga mnie przyjemność gatunku niższego, raczej zmysłowa niż intelektualna – przyjemność, jaką za każdym razem tak samo sprawia mojemu wewnętrznemu oku wizualna precyzja sławnej wzmianki o ścianach dworu „tych bielsz[ych], że odbit[ych] od ciemnej zieleni/ Topoli”, albo mojemu wewnętrznemu uchu – niepowtarzalna fonetyka, rytmika i intonacja tych choćby wersów z *Lilii*:

Potem cała skrwawiona
 Męża zbójczyny żona,
 Bieży przez łąki, przez knieje,
 I górą, i dołem, i górą;
 Zmrok pada, wietrzyk wieje;
 Ciemno, wietrzno, ponuro.
 Wrona gdzieś tam kracze
 I puchają puchacze.

Za sam ten nagły zjazd fonetyczny z wyżyn poczwórnego akcentowanego „e” („wiEtryk wiEje;/ CiEmno, wiEtrno”) w mroczny dół słowa „ponUro” gotów już byłbym paść przed Mickiewiczem na kolana, a on w tym – zdawałoby się – prościutkim ośmiowierszu częstuje mnie jeszcze na deser cudowną onomatopeiczną tautologią „puchania puchaczy”! Nie mówiąc już o tym, że w całym fragmencie trójakcentowy bezśredniówkowy wiersz o swobodnie wędrujących akcentach wykorzystuje do maksimum możliwości operowania bezustanną grą dwójkowych i trójkowych układów składniowych („przez łąki, przez knieje” – „i górą, i dołem, i górą”; „zmrok pada, wietrzyk wieje” – „ciemno, wietrzno, ponuro”).

W swojej pierwszej, czysto hedonistycznej roli jestem więc po prostu jednym z tych niezliczonych czytelników, dla których pierwszy tom *Dzieł* zebranych albo *Pan Tadeusz* to, jak to określają przyjaciele Moskale, *nastolnaja kniga*, książka, którą stale się trzyma na stole, biurku, czy nocnym stoliku, aby w każdej chwili można było do niej zajrzeć i raz jeszcze doznać tej niezmiennej satysfakcji, jakiej dostarcza nam któryś z ulubionych utworów. (Wspomnę tu nawiasem, że nie mogę nigdy odnaleźć w sobie krzty zrozumienia dla osób, które twierdzą, że Mickiewicza nieodwracalnie obrzydziła im szkoła: prawda, że szkoła potrafi obrzydzić wszystko, ale jeśli ktoś w dorosłym już wieku przeczyta, ponownie lub po raz pierwszy, choćby parę liryków lozańskich i nadal będzie twierdził, że nic w tej poezji dla siebie nie odnajduje – wtedy nie wpuszczajmy takiego osobnika do domu, a jeśli musimy, to przynajmniej, mówiąc stylem Dickensa, na wszelki wypadek schovejmy srebrne łyżeczki).

Do tej powszechnie spotykanej roli czytelnika-amatora dochodzi druga, którą dzielę z mniejszą już liczebnie, ale wciąż sporą grupą osób. Pozostając kimś, kto

czyta Mickiewicza dla własnej przyjemności, jestem mianowicie polonistą uniwersyteckim, od którego oczekuje się, że w ramach swoich zawodowych obowiązków przekaze uczącej się młodzieży i czytającej publiczności jak najwięcej ze swej wiedzy o poecie i zasobu kluczy interpretacyjnych do jego utworów. (Kolejny nawias: nie byłem nigdy wyspecjalizowanym mickiewiczologiem ani nawet badaczem Romantyzmu, ale mam za sobą chyba wystarczająco wiele doświadczeń dydaktycznych polegających na analizie liryki Mickiewicza z punktu widzenia poetyki lub na gruntownej interpretacji jego poszczególnych wierszy – do tego tematu powrócę jeszcze w zakończeniu – aby przynajmniej zdawać sobie sprawę, jakie trudności i jakie szanse stoją przed dydaktykiem w tej dziedzinie).

Wróćmy do naszego tortu-diagramu, aby wspiąć się na jego jeszcze węższy krążek trzeci. Dochodzi tu do głosu kolejna motywacja moich stałych powrotów do Mickiewicza: jego sztuka poetycka jest dla mnie nie tylko dostarczycielką czytelnicznych przyjemności, i nie tylko przedmiotem działań dydaktycznych, ale również swoistym podręcznikiem, zbiorem wcielonych w życie norm, serią praktycznych lekcji pisania bezcennych dla każdego, kto sam „też” praktykuje poezję. Zdziwić może przy tym fakt, że choć wypowiedzi Mickiewicza-Proroka są od dawna częścią historii, pogładowe lekcje udzielane przez Mickiewicza-Majstra nic się nie starzeją. W konkretnych kwestiach technicznych okazuje się zawsze, że to on wie lepiej i że to od niego trzeba się uczyć. Dla dzisiejszego młodego poety, wahającego się, czy pisać wierszem wolnym czy numerycznym (a to pytanie nabrało w ostatnich latach raz jeszcze wielkiej wagi!), w dalszym ciągu najlepszym doradcą będzie Mickiewicz, który z taką samą dyskretną, nie narzucającą się maestrią władał wszystkimi systemami polskiego wiersza. Dla kogoś, kto z tych czy innych powodów zmuszony jest posłużyć się wierszu lirycznymi wersami o męskim zakończeniu i obawia się wpadnięcia w częstochowszczyznę, niezapomnianą lekcją może stać się *Do H***: Wezwanie do Neapolu*, gdzie postawiony wobec tej samej konieczności Mickiewicz radzi z nią sobie bezbłędnie, umieszczając we wszystkich prawie męskich klauzulach istotne semantycznie rzeczowniki (a przy tym ani trochę nie naruszając płynności i naturalności składni). Dla kogoś, kogo interesują paradoksalne metafory, linijka: „Tam? czy Allah postawił ścianą morze lodu?” nadal będzie wzorcem, do którego przymierzać można wszelkie metafory tego rodzaju. Dla kogoś, kogo interesują operacje poetyckie dokonujące się na osi nie tyle selekcji ile kombinacji, na przykład złożone gry zawiązujące się pomiędzy składnią a wersem i strofą, takim niedościgłym, ale niezwykle pouczającym wzorcem pozostanie *Nad wodą wielką i czystą*. Dla kogoś, czyje poetyckie ucho reaguje najżywiej na dźwiękową organizację języka w wierszu, najlepszym źródłem materiału do refleksji będą znowu wersy Mickiewicza, takie choćby jak „Kraina pusta, biała i otwarta,/ Jak zgotowana do pisania karta”.

gdzie w magiczny sposób, a zarazem najprostszymi środkami (dominacja „a” w sylabach akcentowanych i w wygłosie słów) cały dystych staje się jedną wielką onomatopieją opisywanego krajobrazu.

W ten sposób moje mickiewiczofilstwo zdążyło już stanąć przed Państwem w trzech wcieleniach, czy też w obrębie trzech kręgów, z których ostatni („ci miłośnicy sztuki poetyckiej Mickiewicza, którzy wpajają podziw dla niej innym jako dydaktycy, a w dodatku sami usiłują uczyć się od niego jako poeci”) jest już naprawdę bardzo ciasny. Choć towarzystwo w nim znakomite, że wymienię tylko Jacka Łukasiewicza.

A także, oczywiście, Czesława Miłosza. Przynajmniej do momentu, w którym rozstał się z rolą nauczyciela akademickiego, Miłosz stanowił jednak przykład jeszcze bardziej skomplikowanej wiązki ról, mających coś wspólnego z Mickiewiczem. Aby ten przypadek uwzględnić w naszym diagramie, musimy umieścić na szczycie tortu krąg najwyższy, symbolizujący zbiorowość tych, którzy wobec sztuki poetyckiej Mickiewicza pełnią funkcje nie tylko delektujących się nią czytelników, objaśniających ją dydaktyków i uczących się od niej poetów, ale również funkcje – najogólniej je nazywając – translatorskie. W wypadku Miłosza nie mam nawet na myśli dosłownie rozumianego tłumaczenia-przekładu (Mickiewicza na język obcy); chodzi mi raczej o tłumaczenie-objaśnienie (Mickiewicza – cudzoziemcom) drogą nauczania studentów-obcokrajowców lub pisania w języku obcym i dla cudzoziemskiej publiczności.

Czynności te nie są „nauką prostą ani małą”. W jednym ze swych esejów Miłosz opowiada, jak w bibliotece Uniwersytetu Stanu California w Berkeley natrafił na egzemplarz pewnego podręcznika historii polskiej literatury romantycznej, na którego marginesach, w partiach poświęconych naszym narodowym klęskom i tragediom, roiło się od dopisków znudzonych amerykańskiej młodzieży, w rodzaju „Dobrze im tak!”. Za czymś takim mogła się kryć zwyczajna niedojrzałość, ale reakcja amerykańskiego studenta stanowiła również odbicie spraw rozleglejszych, takich jak różnice doświadczeń historycznych, inne typy stosunku do tradycji, odmienne systemy wartości (amerykański brak zrozumienia dla *losers* – *Tych, którzy przegrali*, jak ujął to w tytule jednego ze swoich wierszy Zbigniew Herbert), itp. Z różnic takich urastają nieraz bariery nie do sforsowania, a już polski mesjanizm romantyczny stanowi szczególnie pouczający przykład zagadnienia, co do którego raczej nie można liczyć na empatię ze strony amerykańskiego studenta czy nawet kolegi-slawisty. W tym kontekście ukazać wielkość Mickiewicza jest nadzwyczaj trudno. Miłosz jednakże jest zdania, że mimo wszelkich tego rodzaju trudności, przedstawiać Mickiewicza studentom amerykańskim z punktu widzenia historii idei jest i tak znacznie łatwiej niż z punktu widzenia jego sztuki poetyckiej. Przyczyna? Oczywiście: nieadekwatne poetycko przekłady.

Z taką oceną sytuacji – mówię o poziomie przekładów Mickiewicza na język angielski – nie sposób się nie zgodzić również dzisiaj. Mimo stosunkowo sporej – większej w każdym razie niż w przypadku Norwida, a zwłaszcza niemal nieobecnego w angielszczyźnie Słowackiego – liczby tłumaczeń i wydań, ma się wrażenie, że zacnych intencji i godnych szacunku ambicji było dotąd w tej dziedzinie niepomrotnie więcej niż artystycznych sukcesów. Nie jest rzeczą przypadku, że jedyny autentycznie żywy przekład wiersza Mickiewicza na język angielski (wierszem tym jest *Romantyczność*) wyszedł spod pióra W. H. Audena – jedyne­go naprawdę wielkiego poety anglojęzycznego, który do tej pory zmierzył się z autorem *Ballad i romansów*. Auden nie znał polskiego i opierał się na tzw. „rybce”, jego przekład jest bardzo swobodny, niektóre odstępstwa znaczeniowe – dyskusyjne; a jednak, wiedziony jakimś szóstym zmysłem geniusza, rozpoznał bezbłędnie to, co w *Romantyczności* najcenniejsze i najbardziej oryginalne: jej konwersacyjną swobodę, rozluźniającą rygory wiersza, a zarazem właśnie dzięki grze z tymi rygorami dającą się dostrzec. Co najważniejsze – stworzył w języku angielskim artystyczny ekwiwalent *Romantyczności*, który, nawet jeśli nie zadowoli polonisty-pedanta swoją literalną „wiernością”, może mu oddać nieocenione usługi w pracy dydaktycznej: pozwoli mianowicie jego studentom przeczuć, jaką wartość literacką znajdują w Mickiewiczu, kiedy – po odpowiednim przygotowaniu językowym – zaczną go czytać po polsku.

Wielka szkoda, że tłumaczenie polskiego romantyka było w twórczości Audena jedynie epizodem. Poza tym pojedynczym przypadkiem bowiem, z przekładami Mickiewicza na angielskie jest – powtórzę – źle. Dla zilustrowania tego twierdzenia, a także dla dostarczenia Państwu chwili uciechy przemieszanej ze świętą zgrozą, pozwolę sobie w tym miejscu na mały eksperyment translatorski: przetłumaczę z powrotem na polski amerykańskie tłumaczenie jednego z krótkich wierszy Mickiewicza, dokonane przez znaną swego czasu poetkę Babette Deutsch. Moja retranslacja będzie najzupełniej dosłowna i – dokładnie tak jak wersja angielska – sporządzona wolnym bezrymowym wierszem:

Moje łzy zaczęły kapać, czyste i obfite, płakałem
 Nad mym dzieciństwem, spędzonym na wsi, anielsko-niewinnym,
 Nad mą młodością, górsko usposobionym, źródłanie tryskającym szaleństwem,
 Nad moimi latami dojrzałymi, pobitymi latami, latami kłęski.
 Moje łzy zaczęły kapać, czyste i obfite, płakałem.

Ten pięciowiersz – ufam, że mimo wszystkich innowacji tłumaczki udało się go Państwu rozpoznać – to najprostszy przykład, jak kompletnie potrafi się ulotnić Mistrzostwo oryginału, gdy przekład nie umie uchwycić i oddać w obcej mowie

jego Majsterstwa. Środki warsztatowo-techniczne, po które Mickiewicz tu sięga, to oczywiście paralelizmy składniowe, wewnętrzne rymy, klamrowe powtórzenie pierwszego wersu w zakończeniu. Zdumiewać może na pierwszy rzut oka, że tłumaczka niektóre z tych chwytów nawet z grubsza w swoim przekładzie zachowuje – a jednak nie ma to żadnych wymiernych skutków artystycznych: Mickiewicz w angielskiej wersji nie imponuje ani majsterstwem, ani tym bardziej mistrzostwem.

Co się stało? Stało się to, że tłumaczka zapomniała o najważniejszym narzędziu wchodzącym w skład warsztatu poety: o zwięzłości i precyzji jego mowy. Mickiewicz z reguły, a w tym wierszu w sposób wręcz modelowy, przestrzega zasady unikania redundancji, nie używa słów zbędnych, nie zapycha dziur wiersza sylabiczną watą. Gdyby utwór poetycki przyrównać do neseseru, typowy neseser Słowackiego byłby podejrzenie lekki: jakóż po otwarciu okazałoby się, że wypełniają go głównie tęcze i zorze oraz pierze bocianie bądź anielskie. Neseser Norwida z kolei byłby za ciasny i wystawałoby z niego na zewnątrz mnóstwo trzonek i rękojeści tajemniczych narzędzi czy przyborów, których wygląd, funkcja i przeznaczenie pozostawione byłoby naszej domyślności. I tylko neseser Mickiewicza okazałoby się czymś godnym swej nazwy: futerałem, w którym, w wyźłobionych „na miarę”, szczelnych ale nie ciasnych przegródkach, leżałyby w swoim naturalnym porządku gotowe w każdej chwili do połączenia się w całość rozkręcone części skomplikowanego instrumentu muzycznego. Tak też i całe majsterstwo paralelizmów i wewnętrznych symetrii wiersza *Polaty się tzy me...* jest możliwe dzięki temu, że wiersz został wyżęty ze wszystkiego, co niepotrzebne, że pozostały w nim wyłącznie elementy funkcjonalne względem całości i nacechowane same w sobie semantyczną koniecznością. Czytając ten pięciowiersz wyczuwamy, że gdyby dodać do niego albo ująć mu choć sylabę, „groza jego symetrii” (jakby rzekł William Blake) natychmiast by się rozpadła. Nie potrzebujemy zresztą niczego wyczuwać: właśnie takiej operacji, jak gdyby na zamówienie, dopuszcza się amerykańska tłumaczka, wprowadzając w wers czwarty dokładnie o jedną sylabę za wiele, używając mianowicie w tej linijce trzykrotnie, zamiast dwukrotnie, słowa „years” („lata”, w tym kontekście – „wiek”) – i w ten sposób rujnując całą konstrukcję utworu.

W ciągu siedemnastu lat pracy na amerykańskim uniwersytecie naczytałem się Mickiewicza z moimi (przeważnie anglojęzycznymi) studentami chyba wystarczająco, i wystarczająco wiele odbyliśmy też interpretacyjnych dyskusji nad jego poszczególnymi utworami (poznawanymi, oczywiście, z zasady w wersji oryginalnej), abym mógł teraz do swojej tezy o wielkości Mickiewicza jako Majstra dodać następujące „translatorskie” uzupełnienie: zwłaszcza kontekst obcego języka pozwala nam dostrzec, że Mickiewicz był tak wielkim majstrem, iż swojego majster-

stwa nie musiał wystawiać na pokaz. Więcej: mógł sobie pozwolić na jego programowe i konsekwentne tuszowanie, usuwanie w cień, zacieranie śladów po jego interwencjach. Jak pianista tak doskonały technicznie, że jego techniki nie dostrzegamy, Mickiewicz pokażną część swoich warsztatowych umiejętności zużywał na staranne ukrywanie tychże umiejętności. Chciał, abyśmy wierzyli jego zapewnieniom, że on „rymów nie dobiera” i „głosek nie składa”, że pisze „księgi proste”. Zbyt fachowym był jednak improwizatorem, aby nie wiedzieć, że spontaniczna improwizacja jest cokolwiek warta tylko, jeśli ją dobrze przygotować; i zbyt wielkim poetą, aby nie zdawać sobie sprawy, że efekt idealnej prostoty można osiągnąć w poezji tylko po skomplikowanej obróbce skomplikowanej materii.

Mógłby ktoś jednak zapytać, co konkretnie w tych obserwacjach oznacza „kontekst obcego języka”. Jak już wspomniałem, może tu chodzić o dwie sytuacje: wiersz Mickiewicza pojawia się w polu czyjegoś widzenia jako tekst, który ma być przetłumaczony na język obcy (i ewentualnie w tej postaci opublikowany), albo – odczytany i zinterpretowany na użytek i przy współudziale obcojęzycznych słuchaczy, tzn. najczęściej grupy studentów. Otóż łatwiej jest nam przystać na to, że głębsze lub całkiem nowe odczytanie sensów utworu dzięki docenianiu Mickiewiczowego majsterstwa może się przydarzyć fachowemu tłumaczowi: ostatecznie, to właśnie tłumacz powinien, przynajmniej w teorii, być najwnikliwszym z czytelników utworu. Ale czyż do jakichkolwiek odkryć interpretacyjnych może dojść w trakcie dyskusji z obcojęzycznymi studentami, którzy jako studenci fachowymi znawcami przedmiotu jeszcze nie są, a jako obcokrajowcy o niepełnej znajomości polszczyzny mogą mieć kłopoty ze zrozumieniem najbardziej elementarnych znaczeń tekstu, albo i zrozumieć tekst mylnie?

Otóż wbrew pozorom coś takiego może się zdarzyć, i zdarza wcale często, jeśli spełnione zostają trzy warunki: a) jeśli student jest na tyle bystrym studentem, aby pojąć, że niewiedza lub niepełna znajomość języka powinna go prowadzić do zadawania pytań, i to nawet najbardziej rudymenarnych, „niemądrych”; b) jeśli instruktor jest na tyle doświadczonym instruktorem, aby jego dewizą było: „Nie ma czegoś takiego jak «niemądre» pytanie”; i c) jeśli czytany wspólnie tekst jest tak znakomitym tekstem, że można założyć z góry pełną teleologiczność wszelkich posunięć dokonanych w nim przez jego twórcę, innymi słowy, przyjąć jako zasadę, że wszystko, czego nie rozumiemy lub co wydaje nam się bezsensowne, da się – przy odpowiednim wkładzie umysłowej pracy – zrozumieć lub objawi nam swoją sensowność.

Chciałbym na zakończenie przytoczyć z własnych doświadczeń jeden przykład takiej właśnie sytuacji – jeden tylko, choć przydarzyło mi się sporo podobnych. Wszyscy na tej sali znamy – jestem pewien – na pamięć ostatnią strofę wiersza *Do matki Polki*:

Zwycięzonymu za pomnik grobowy
 Zostaną suche drewna szubienicy,
 Za całą sławę krótki płacz kobięcy
 I długie nocne rodaków rozmowy.

Nie powinno się mieszać filologii z fizjologią, a jednak zastanawiało mnie zawsze, dlaczego ta garstka całkiem zwykłych i ustawionych w naturalnym szyku słów wywołuje u mnie, ilekroć ją usłyszę czy przeczytam, nieodmiennie tę samą fizyczną reakcję: łapie mnie za gardło. Skąd bierze się porażająca *f i n a l n o ś ć* tej strofy? Cóż takiego ukrył w niej Mickiewicz, że *w i e m y – i z* dokładnie tą samą pewnością widzielibyśmy nawet pozbawieni dostępu do reszty tekstu – iż jest to strofa *o s t a t n i a*, do której nie można już nic dodać, bo wszystko, co miało być powiedziane, zostało w niej powiedziane? Czy skurcz gardła to tylko objaw wzbudzonych w nas przez wiersz emocji patriotycznych, wzruszenia się faktem, że „poeta pamięta” o narodowej martyrologii i że okazuje się prorokiem, przewidując przyszłe klęski i cierpienia? Chyba jednak nie tylko: Ujejski pisywał o tym samym, a przy jego lekturze nic nas jakoś za gardło nie łapie. Gorzka ironia końcowych zestawień „pomnika” z „szubienicą” i „sławy” z „krótkim płaczem”? Tak, dzięki temu ostatnia strofa staje się pointą godną genialnego konceptu całego wiersza, napisanego jako podręcznik wychowywania dziecka – tyle, że wychowywania na niewolnika. Ale i to nie wystarczy, aby strofa działała tak, jak działa.

Wyjściem dla interpretatora okazuje się – jak zawsze w tych wierszach Mickiewicza, których tajemniczego oddziaływania na nas nie potrafimy zrozumieć – próba uchwycenia poety na gorącym uczynku: dostrzeżenia w nim nie tylko Mistrza, ale także ściśle współpracującego z Mistrzem – Majstra. Mistrz to ten od tragizmu, gorzkiej ironii, tematu narodowego męczeństwa, nietypowego mesjanizmu, konceptu wiersza jako instruktażu na odwrót. Majster to ten, kogo Mistrz może się publicznie zaprzeć, ale kto z całym spokojem „dobiera rymy” i „zgłoski składa”. To Majster w Mickiewiczu wymyślił jeden niezwykle prosty chwyt, który w decydujący sposób wzmacnia poczucie finalności końcowej strofy *Do matki Polki*: po dokładnie dziewięciu strofach rymowanych w układzie krzyżowym (abab), kiedy jesteśmy już do tego układu tak przyzwyczajeni, jakbyśmy nim od urodzenia oddychali, zakończenie zaskakuje nas układem rymów okalającym (abba). I ta operacja, niezwykle prosta, sama w sobie nie będąca żadnym wielkim odkryciem – w kontekście tego akurat wiersza nie tylko podkreśla odrębność ostatniej strofy jako czegoś w rodzaju muzycznej kody, ale w dodatku staje się jeszcze jednym sygnałem gorzkiej ironii. Ten sam zabieg wersyfikacyjny mógłby przecież pojawić się w ostatniej strofie wiersza oświeceniowego albo sentymentalnego: tam funkcjonowałby jednak jako filuterna kokardka, tu zaś – działa raczej jak sztaba na za-

mykających się na głucho przed bohaterem (i jego narodem) drzwiach przyszłości...

Tyle mniej więcej sam sobie wykoncypowałem, i na takie mniej więcej tropy interpretacyjne próbowałem pewnego dnia naprowadzić grupkę amerykańskich studentów, z którą wiersz *Do matki Polki* skrupulatnie czytaliśmy sobie i analizowaliśmy – kiedy nastąpiło coś zupełnie nieprzewidzianego. Jedna ze studentek, dopiero od niedawna ucząca się języka, zadała pytanie: – A kim jest ta wspomniana w ostatniej strofie *kobica*?

Dopiero po dłuższej chwili zorientowałem się, o co chodzi. Chodziło o słowo „kobięcy”, którego studentka nie mogła była znaleźć w żadnym z polsko-angielskich słowników po części z przyczyny jego nietypowej kreski nad „e”, po części zaś dlatego, że – zmylona podobieństwem do „szubienicy” – wzięła „kobięcy” za dopełniacz l.p. rzeczownika rodzaju żeńskiego, za jakąś siedzącą i płaczącą „kobięcą”...

Pomyłka ta sprawiła jednak, że grupa nagle się rozdyskutowała. Mając przed sobą żywy przykład tego, jak bardzo interpretacja dzieła literackiego zależeć może od najprostszych ustaleń gramatycznych, studenci zaczęli dostrzegać w wierszu inne zjawiska tego rodzaju, tyle że będące wynikiem nie pomyłki czytelnika ale świadomych posunięć Mickiewicza-Majstra. Ktoś zapytał o rym gramatyczny i zauważył, że ostatnia strofa jest od tego typu rymu całkowicie wolna, podczas gdy w poprzednich od rymów typu „twego-dziecinnego” aż się roi; ktoś inny zgłosił bystrą uwagę, że ten akurat rym, „twego-dziecinnego”, i jest, i nie jest gramatyczny, ponieważ wykorzystuje wprawdzie identyczność gramatycznych końcówek, ale związane nim wyrazy to różne części mowy – zaimek i przymiotnik. To kazało nam powrócić do strofy ostatniej, aby zobaczyć, jak przedstawia się w niej kwestia użytych w pozycjach rymowych części mowy... i nagle olśniło nas wszystkich parę rzeczy na raz. Po pierwsze: rymujące się wyrazy to przymiotnik-rzeczownik-przymiotnik-rzeczownik; gramatycznie rzecz biorąc, jest to więc układ abab, skontrastowany z układem rymów abba i zarazem, żeby tak się wyrazić, kontynuujący i przemycający w granice strofy końcowej to, co nam się dotąd z jego *basso ostinato* kojarzyło – bezwyjściowość, wieczne powtarzanie się tego samego cyklu klęski i buntu. Po drugie, niezwykle wyraźny kontrast (jak mogliśmy tego nie zauważyć?...) oddziela również pod tym względem strofę ostatnią od trzech strof bezpośrednio ją poprzedzających: strofa 4 i 3 od końca mają w pozycjach rymowych same rzeczowniki (jest to więc układ bbbb), strofa przedostatnia – same przymiotniki (aaaa). Po trzecie, rymy użyte w strofie ostatniej nie tylko nie są rymami gramatycznymi (czyli pospolitymi, takimi, które gdzie indziej ostentacyjnie demonstrują, że Mickiewicz-Mistrz nie para się „dobieraniem” rymów), ale właśnie rymami ze szczególną starannością „dobranymi” przez Mickiewicza-Majstra:

„grobowy” i „rozmowy” oraz „szubienicy” i „kobiecy” to właściwie rymy głębokie, zagarniające w pierwszym wypadku trzecią od końca samogłoskę, w drugim „ponadprogramową” spółgłoskę (miękkie „b”). Po czwarte, śledzenie tych gier układów krzyżowych i okalających w warstwach fonetycznej i gramatycznej uwarżliwia nas również na obecność podobnych kontrastów w sferze znaczeń – i w którymś momencie nie możemy nie dostrzec, że w pierwszych dwu linijkach ironiczny kontrast imaginacyjnego „pomnika” z wielce realną „szubienicą” sprowadza się nie tylko do kontrastu chwały i hańby, ale i do kontrastu trwałości (domyślny marmur czy inny kamień „pomnika”) i nietrwałości („drewna szubienicy”); to jednak tylko pierwsze ogniwo łańcuszka znaczeniowych opozycji, bo w linijce 2 „drewna” ujawniają swój dodatkowy aspekt „suchości”, ta zaś, najpierw rozumiana dosłownie i fizycznie, w linijce 3 nabiera sensu „oschłości” skonstrastowanej z wilgocią łąz i uczuciem wyrażanym przez „płacz”; „płacz” jednakże jest już wtedy określony jako „krótki”, w sensie „szybko przemijający”, a więc wchodzi w nową kolizję znaczeń – tym razem z pojęciem „długości”, wiecznotrwałości „sławy”; „długie” są jednak i „nocne rodaków rozmowy”, co pozwala ostatecznie związać zakończenie wiersza w supel dwóch naraz opozycji: linearnej przemijalności i cyklicznej wiecznotrwałości oraz biernej męki i aktywnego buntu (gdyż, jak się domyślamy, „długie nocne rodaków rozmowy” są, przynajmniej w jakiejś części, zebraniami konspiracyjnymi)...

I tak dalej, i tak dalej. Można by wiersz *Do matki Polki* analizować bez końca – i na każdym kroku znajdować ślady dyskretnej działalności Majstra, kogoś, czyją obecność Mistrz usiłuje – na ogół z powodzeniem – ukryć, ale bez którego żmudnej pracy nad „dobieraniem rymów” i „zgłosek składaniem” wiersze Mickiewicza świeciłyby zaledwie połową swego blasku, byłyby wybitne, ale nie genialne. Jeśli więc mogę o tej poezji cokolwiek rzec jako czytelnik-amator, jako dydaktyk, jako poeta i jako ktoś, kto usiłuje choć trochę udostępnić jej wielkość odbiorcom obcojęzycznym, to będzie to obserwacja i zarazem wezwanie: nie zapominajmy o Mickiewiczu-Majstrze. Zrobił on dla nas więcej, niż się wydaje, a zadośćuczynienia za swoje trudy żąda niewielkiego: jak prawdziwy rzemieślnik-artysta chce od nas tylko, abyśmy rozumieli sens jego pracy i uznawali jej udział w doskonałości końcowego produktu.