

■ ANNA FILIPEK

Uniwersytet Jagielloński

ania.filipek@vp.pl

PRZEKŁAD Z DUSZY LECI BYSTRO, NIM SIĘ W METRUM ZŁAMIE, CZYLI O FORMIE ANGIELSKICH TŁUMACZEŃ *PANA TADEUSZA*

Abstract

Translation Flies Fast out of Your Spirit until Meter Breaks It, or about the Form of English Translations of Adam Mickiewicz's *Pan Tadeusz*

The problem of classifying *Pan Tadeusz* as a literary genre has serious consequences for the translation of the work: what form should the text take in another language? Should one translate *Pan Tadeusz* in verse in the target language versification scheme (domestication), in the original versification scheme (foreignisation), or render it in prose? Seven translators have so far faced this challenge in English: M.A. Biggs (1885 – blank verse), G.R. Noyes (1917 – prose), W. Kirkconnell (1962 – heroic couplet with enjambments), K.R. MacKenzie (1964 – heroic couplet without enjambments), M. Weyland (2004 – 12-syllable line), L. Kress (2006 – rhymed pentameter), Ch.A. Zakrzewski (2010 – prose). Each of the selected strategies resulted in some gains and losses for the target reader; no translator managed to find the golden mean for the translation form of the Polish national epic. Edward Balcerzan may therefore be right as he suggests to analyse the translations of a given work as a series – only all the existing and potential translations of *Pan Tadeusz* together can produce the effect of the original work by Mickiewicz.

Key words: Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, verse translation, domestication, foreignisation

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, przekład wierszem, udomowienie, egzotyzyzacja

Pan Tadeusz (...) urosło do imponujących rozmiarów dzieła złożonego z dwunastu ksiąg, gdzie polski aleksandryn (rymowany trzynastogłoskowiec) znalazł zastosowanie, którego nigdy nie spodziewaliby się XVIII-wieczni mistrzowie Mickiewicza. (...) [P]roblem klasyfikacji utworu stanowi oś nieustannego sporu badaczy. Czy jest to „powieść wierszem”? epos? baśń? (...) W przekładzie na prozę *Pan Tadeusz* często brzmi jak powieść Waltera Scotta. Jako tekst wierszowany zaskakuje czytelnika ilością wiernie odtworzonych szczegółów z życia codziennego, bo wydaje się wręcz niewiarygodne, by stanowiły one przedmiot zainteresowania poezji (Miłosz 1983: 227–229)¹.

Powyższe słowa Czesława Miłosza doskonale ilustrują podstawowy problem, z jakim styka się przyszły tłumacz *Pana Tadeusza*: jak przełożyć formę utworu? Czym tak naprawdę jest nasza narodowa epopeja i jak wobec tego należy ją traktować w tłumaczeniu? Chociaż polscy badacze analizują to zagadnienie dla wybranych języków², do tej pory nie podjęto podobnej próby dla współczesnej *lingua franca* – języka angielskiego³. Niniejszy artykuł próbuje przybliżyć czytelnikom sylwetki tłumaczy *Pana Tadeusza* na angielski⁴ oraz ocenić słuszność strategii przekładu formy utworu, którymi się kierowali.

Chronologicznie rzecz biorąc, angielskie przekłady *Pana Tadeusza* powstawały w trzech cyklach. Pierwszy z nich to przekłady wspierające polskie dążenia niepodległościowe Brytyjki Maude Ashurst Biggs (1885) i profesora George’a Rapalla Noyesa, założyciela szkoły przekładu literatur słowiańskich w Berkeley (1917). Teksty te miały na celu wprowadzenie nieznanego utworu do literatury anglojęzycznej w Wielkiej Brytanii i w Stanach Zjednoczonych. Drugi cykl, powstały po niemal półwiecznej przerwie, objął przekłady wybitnego kanadyjskiego uczonego Watsona Kirkconnella (1962) oraz Kennetha Rodericka MacKenziego, szeregowego urzędnika w Izbie Gmin brytyjskiego parlamentu (1964). Obaj prawdopodobnie chcieli uczcić swoimi przekładami obchody setnej rocznicy śmierci Mickiewicza w 1955 roku. Trzeci cykl przekładów rozpoczął się po kolejnych czterech dekadach: prawnik Marcel Weyland (2004), poeta Leonard Kress (2006)

¹ Cytaty z anglojęzycznych źródeł w tłumaczeniu autorki artykułu.

² Por. prace Elżbiety Skibińskiej dotyczące języka francuskiego i Ewy Teodorowicz-Hellman dotyczące języka szwedzkiego.

³ Pierwszym tekstem opisującym przekrojowo dotychczasowe przekłady *Pana Tadeusza* na język angielski jest praca magisterska autorki (Filipek 2014).

⁴ Analiza obejmie wyłącznie opublikowane przekłady całości tekstu Ksiąg I–XII (z Epilogiem lub bez) niebędące adaptacjami.

i wykładowca akademicki Christopher Adam Zakrzewski (2010) to tłumacze-amatorzy o polskich korzeniach, dla których *Pan Tadeusz* stanowi przede wszystkim symbol polskości i patriotyzmu⁵.

Wymienionych siedmiu tłumaczy cechuje bardzo zróżnicowane wykształcenie. Podczas pracy z polskim trzynastozgłoskowcem sięgnęli więc po odmienne narzędzia. Marcel Weyland tak opisuje złożoną strukturę polskich wersów:

Mickiewicz używa trzynastozgłoskowca z nieakcentowaną ostatnią sylabą, co jest naturalne w języku polskim. Każdą linię dzieli cezura, czyli pauza, zawsze po siódmej (nieakcentowanej) sylabie. W każdym wersie znajdują się cztery akcentowane sylaby: zawsze szósta i dwunasta. Trzeci akcent pada na ósmą lub dziewiątą sylabę, a pierwszy – na dowolną sylabę między pierwszą a czwartą włącznie. Taki układ zapobiega monotonii i pozwala niektórym wersom „wybuchnąć”, podczas gdy pozostałe cechuje nastrój zamyślenia. Zyskuje się elastyczność, ale jednocześnie zawsze zachowane jest wrażenie ukrytej struktury (Mickiewicz 2004: Preface).

Trzynastozgłoskowiec był stosowany w polskiej literaturze na długo przed Mickiewiczem – występował zazwyczaj w epickiej i opisowej poezji renesansu, baroku, oświecenia i romantyzmu (Teodorowicz-Hellman 2001: 49). Był więc zakorzeniony w określonej tradycji literackiej, która wybrzmiewa cichszym lub głośniejszym echem w uchu czytelnika *Pana Tadeusza*. Decydując się na wybór konkretnej formy w języku docelowym, tłumacz musi jednak pamiętać o swoim odbiorcy, któremu polska literatura zazwyczaj jest nieznana⁶. Do jakiej tradycji ma się zatem odwołać? Jaką formę tekstu przyjąć?

W tym kontekście Ewa Teodorowicz-Hellman (2001: 49)⁷ proponuje następujący podział możliwych strategii przekładu formy:

1. Zastąpienie rymowanego trzynastozgłoskowca formami wersyfikacyjnymi typowymi dla literatury angielskiej (odwołanie się do docelowej tradycji literackiej i udomowienie).

⁵ Sylwetki tłumaczy przedstawiono dokładniej w osobnym artykule (Filipek 2015).

⁶ Nie jest to jednak regułą. Należy też zadać sobie pytanie, kto tak naprawdę jest odbiorcą przekładu *Pana Tadeusza*. Czy jest to osoba nieznająca polskiej literatury i kultury, czy wręcz przeciwnie? Próbę odpowiedzi na te pytania można znaleźć w pracy Filipek 2014.

⁷ Uwagi w nawiasach – AF.

2. Przeniesienie polskiego wiersza sylabicznego do angielskiego bez oglądania się na tradycję angielskiej wersyfikacji (odwołanie się do źródłowej tradycji literackiej i egzotyżacja).
3. Zmiana formy tekstu z poezji na prozę (odwołanie się do wspólnej tradycji powieściopisarstwa i ominięcie problemu).

Wszystkie te strategie wystąpiły w angielskich przeładach *Pana Tadeusza*.

Prototypowym rozwiązaniem okazał się słynny angielski pentametr, ze szczególnym wskazaniem na tak zwany kuplet bohaterski, czyli pentametr jambiczny rymowany parzyście. Dokładnie taki układ metrum i rymów zaproponowali Kirkconnell i MacKenzie; Biggs zrezygnowała jedynie z rymów, a Kress zastosował inny ich układ i miejscowe odstępstwa od typowego metrum. Pentametr jambiczny rymowany parzyście to najbardziej charakterystyczna angielska forma wersyfikacyjna, sięgająca aż XIV-wiecznych *Opowieści kanterberyjskich* Geoffreya Chaucera, popularna zwłaszcza w XVII wieku w dziełach Johna Drydena i Alexandra Pope'a. Jednak, co istotne, Dryden i Pope to główni reprezentanci epoki oświecenia w angielskiej literaturze, a więc nurtu sprzecznego z duchem dzieł Mickiewicza, co potwierdza Kress⁸. Po nałożeniu angielskiej oświeceniowej formy na polski romantyczny przekaz powstaje konflikt odwołań do tradycji: forma nie pasuje do treści⁹.

Wybór pentametru jambicznego wiązał się z jeszcze jednym problemem, który tak opisuje Kirkconnell:

Aby wlać zawartość dłuższego i bardziej zagęszczonego polskiego dystychu do formy krótszego dystychu angielskiego, tłumacz może wybrać jedną z dwóch możliwości: albo uszczuplić nieco polskie znaczenie i utworzyć jeden zamknięty dystych w języku angielskim, albo zachować całość polskiego znaczenia, ale za pomocą długiej serii przerzutni między dwuwierszami. Pierwsza opcja uczyniłaby z angielskiego dystychu łożo Prokrusta, gdzie polskiemu podróznemu zawsze obcina się stopy. Dlatego wolałem zachować pełnię sensów wyrażonych przez Mickiewicza, nawet jeśli oznaczało to dużą liczbę przerzutni i efekt wyraźnie odmienny od oryginalnego (Mickiewicz 1962: vii–viii).

⁸ „Dla mojego ucha rymowany dwuwiersz wydaje się nierozdzielnie związany z bardzo konkretnym rodzajem XVIII-wiecznego wiersza satyrycznego Drydena czy Pope'a – o zdecydowanie przedromantycznym charakterze” (Kress 2006: A Note on Translation).

⁹ Przyjęta przez Mickiewicza klasycystyczna, ustrukturyzowana forma *Pana Tadeusza* mogła zaskakiwać współczesnych mu przedstawicieli romantyzmu, ale z czasem, w miarę umacniania się tekstu w roli eposu narodowej, stała się naturalna i nie wywołuje u czytelnika wrażenia konfliktu formy z treścią. Konflikt ten istnieje jednak w literaturze angielskiej, która nie miała swojego Mickiewicza czy choćby Trzech Wieszców, tylko – jeśli już – ich wielokrotność wśród wybitnych romantyków.

Z tego względu tekst Kirkconnella zwiększył swoją objętość z 9843 do aż 12 572 wersów, co odnotowuje sam tłumacz (Mickiewicz 1962: vii). Tymczasem MacKenzie, który opublikował swój przekład dwa lata po poprzedniku, postanowił obciąć podróznemu stopy – jego tekst liczy prawie dokładnie tyle samo wersów co oryginał. Zdaniem Jerzego R. Krzyżanowskiego, przekład MacKenziego wprowadza w ten sposób mniej zmian i wydaje się bliższy duchowi poezji Mickiewicza (Krzyżanowski 1965: 465). Ursula Phillips zauważa jednak, że żadnemu z wymienionych tłumaczy nie udało się uniknąć wrażenia sztuczności:

MacKenzie również używa kupletu bohaterskiego – z większym powodzeniem, bo nie wydłuża utworu ani nie odbiega od znaczenia, chociaż od czasu do czasu pomija słowa i całe frazy, przez co jego przekład staje się mniej dosłowny od pozostałych. Czyta się go płynniej od Kirkconnella, ale w równej mierze sięga po wymuszone rymy i wymyślne słownictwo, co w nieunikniony sposób fałszuje obraz bardziej naturalnego oryginału. Pod tym względem wybór wiersza białego, dokonany przez Biggs, był bardziej udany (Phillips 2000: 950).

Decydując się na wiersz biały, Maude Biggs zrezygnowała ze sztywnego gorsetu rymów, co pogłębiło naturalność języka przekładu. Dodatkowym argumentem przemawiającym za tą decyzją jest angielska tradycja literacka, w której długie poematy o wysokiej randze najczęściej pisane były wierszem białym – wystarczy przypomnieć dzieła Williama Szekspira czy *Raj utracony* Johna Milтона. Jest to prawdopodobnie najbardziej popularna i wpływowa forma przyjęta w angielskiej poezji od XVI wieku (Parini 2005: 655), i jej wybór mógł być dla Biggs optymalny. Zaangażowana w polską walkę narodowowyzwoleńczą tłumaczka, która po raz pierwszy przedstawiała *Pana Tadeusza* anglojęzycznemu czytelnikowi, chciała zapewne pokazać, że Mickiewicz nie ustępuje talentem największym pisarzom brytyjskim – że jego poemat epicki plasuje się na równi z poematem epickim Milтона czy dziełami Szekspira i jako taki powinien zostać doceniony.

Teodorowicz-Hellman następująco opisuje podobny wybór, którego dokonał tłumacz *Pana Tadeusza* na język szwedzki:

Tłumaczenie Lennarta Kjellberga zaoferowało czytelnikowi nowy typ przekładu, ujęty w czcigodny szwedzki heksametr. Jedyne więc ten przekład – wpisujący polską epopeję we właściwe jej cechy gatunkowe i metrum przynależne szeroko zakrojonym utworom epickim – mógł oddać prawdziwą prostotę i ta-

jemniczą głębię świata przedstawionego *Pana Tadeusza* (Teodorowicz-Hellman 2006: 134).

Badaczka wskazuje tym samym, że wpisanie przekładu w kanon literacki kraju docelowego i nadanie mu wysokiej rangi – na czym zależało Biggs – umożliwiła jeden prosty zabieg: wybór odpowiedniej formy.

Na rymowany pentametr zdecydował się jeszcze jeden tłumacz: Leonard Kress. Wprowadził jednak inny układ rymów niż Kirkconnell i MacKenzie. Jak pisze sam Kress:

zdecydowałem się na schemat ABAB/CDCD, chociaż faktycznie często stosowałem rymowane dwuwiersze, kiedy to tylko było możliwe – zazwyczaj na końcu strofy. Co do polskiego trzynastozgłoskowca, w angielskim jest po prostu za długi! (...) Wybrałem więc coś bliskiego pentametrowi jambicznemu, skupiając się raczej na pięciu akcentach niż na rytmie jambu (da-DAM) (Kress 2014).

Muszę jednak podkreślić, że nie stosowałem tej formy zbyt sztywno; odstępowałem od niej, kiedy czułem, że inne elementy – narracja, znaczenie, tłumaczenie, muzyka, sens itd. – stają się bardziej istotne (Mickiewicz 2006).

Tak więc Kress w stosunku do formy tekstu nie wykazał zbyt dużej konsekwencji – wypracował schemat rymów, ale nie zawsze go stosuje, wybrał metrum, ale też niedokładne. Podobnie potraktował treść przekładu (por. Filipek 2014: 51–52). Kress dążył zatem do możliwie jak największego „oswojenia” tekstu, który był przeznaczony dla współczesnego amerykańskiego odbiorcy (Kress 2014). Za pomocą obranych przez siebie metod wprowadził jednak nieregularność do bardzo regularnego wiersza, niszcząc to, co Stanisław Pigoń nazwał jednością formy i treści *Pana Tadeusza* (1962: cii). Według Pigońa forma i treść w utworze wzajemnie się uzupełniają i definiują; Kress założył natomiast, że w dowolnym momencie jedno może przeważać nad drugim.

Jedność formy i treści była też kluczowa dla Marcela Weylanda, który w przeciwieństwie do swoich poprzedników wybrał nie udomowienie, ale egzotyzację tekstu przekładu, starając się możliwie najdokładniej odwzorować rytm oryginału w języku docelowym (Mickiewicz 2004: Preface). Taką strategię uzasadniał tezą Schleiermachera: „[W] przypadku poezji trzeba odtworzyć nie tylko semantyczne, ale i muzyczne aspekty oryginału, takie jak metrum i rytm (...), ponieważ w poezji elementy muzyczne służą jako kluczowe nośniki precyzyjnego wyrażenia sensu” (Weyland 2007: 240).

Weyland krytykował również MacKenziego za to, że niedokładnie odtworzył oryginalny rytm w tekście:

Natarczywy i niezmienny rytm [przekładu MacKenziego], krótszy wers i pominięcie cezury przyspieszają tempo poematu i pozbawiają go przestronności, elastyczności i różnorodności, które są tak typowe dla oryginału (Mickiewicz 2004: Preface).

[T]ekst „galopuje”, podczas gdy trzynastozgłoskowiec Mickiewicza płynie spokojnie jak łagodny nurt rzeki (Panasiewicz 2005).

Weyland tłumaczy dwunastozgłoskowcem i stara się nawet zachować cezurę i rozkład akcentów. Jedyne odstępstwem od oryginału jest brak ostatniej nieakcentowanej sylaby w wersie, co Weyland motywuje tym, że w angielskiej poezji ostatnia sylaba powinna być akcentowana (Mickiewicz 2004: Preface). Tak ścisłą formą prozodyczną Weyland zmusił jednak język angielski do zaakceptowania struktur, które nie są dla niego odpowiednie, o czym pisze szerzej Teodorowicz-Hellman¹⁰:

Tłumacz musi się bowiem liczyć z pewnymi właściwościami prozodycznymi i gramatycznymi obu języków, aby obrać odpowiednią formę dla przekładu tekstu poetyckiego. Lekceważenie lub niedostrzeżenie istotnych różnic między językiem przekładu i oryginału może doprowadzić do niefortunnego wyboru metrum (2001: 50).

Narzucając swojemu tekstowi wyjątkowo ścisłą formę, Weyland był zmuszony tworzyć skomplikowane konstrukcje składniowe, a nawet popełniać błędy językowe w celu zachowania cech prozodycznych oryginału. Zapewne z tego względu Witold Łukasiak zauważa:

Brak poezji jednakowoż jest głównym grzechem tego przekładu (pomimo że tłumacz starannie wybierał rymy). A bez poezji, bez jej piękna, które u Mickiewicza zachwyca, a czasami wzrusza do łez, taki przekład dla obcokrajowca jest rymowanym tomem nieciekawych informacji o obyczajach szlachty polskiej sprzed lat (Łukasiak 2007).

Na powyższe oskarżenia Weyland odpowiedział osobnym artykułem (2007c), ale nie rozwiął wątpliwości badaczy i czytelników. W podobnej

¹⁰ Chociaż Teodorowicz-Hellman porównuje prozodię i gramatykę polskiego i szwedzkiego, to ze względu na podobieństwo szwedzkiego i angielskiego w ramach tej samej rodziny języków germańskich można tutaj posłużyć się jej analizą.

sytuacji znalazł się jakiś czas temu szwedzki tłumacz *Pana Tadeusza*, który również przełożył tekst trzynastozgłoskowcem. Powstały efekt relacjonuje Teodorowicz-Hellman:

Dla Polaka-emigranta, który poznał poemat w oryginale, przekład [Alfreda] Jensena zabrzmiał dobrze i przypomni mu swą melodyjnością rodzimy, trzynastozgłoskowy wiersz. Przekład ten jednak dzisiaj właściwie nie istnieje w szwedzkim obiegu czytelnictwa, głównie z powodu archaicznego języka i (...) uchybień tłumacza wobec poprawnościowych norm języka szwedzkiego (2006: 138).

Zdaniem badaczki strategia dalece posuniętej egzotyzyacji nie sprawdziła się w przypadku szwedzkiego odbiorcy, który nie jest zainteresowany przekładem. W przypadku Weylanda sytuacja wygląda nieco inaczej – jego tłumaczenie zyskało ogromne uznanie australijskiej Polonii¹¹, do której zresztą było adresowane¹². Pod tym względem strategia egzotyzyacji dobrana do bardzo specyficznego odbiorcy odniosła sukces. Można jednak mieć wątpliwości co do tego, jak przekład Weylanda brzmi dla czytelnika niezaznajomionego z polską literaturą i kulturą.

W tym miejscu warto jeszcze zacytować Barańczaka, który następująco wypowiada się na temat takiej strategii:

[J]ak zgubne skutki miewa nieraz upieranie się tłumacza przy mechanicznej sylabowej ekwiwalencji (...). Tłumacz, który rozumuje nie arytmetycznymi, ale funkcjonalnymi kategoriami, wie dobrze, że w większości wypadków postępowanie takie nie ma sensu: za utrzymanie krótszego metrum płaci się rezygnacją z ważnych słów czy znaczeń, które się w linijce nie mieszczą (Barańczak 1994: 37).

Chociaż ogólnie jest to krytyka decyzji Weylanda, Barańczak pisze: „nieraz”, zostawiając tłumaczowi otwartą furtkę. W ocenie odbiorcy niebędącego Polakiem strategia może mieć faktycznie zgubne skutki; w ocenie polskiego odbiorcy na emigracji mogła jednak okazać się sukcesem.

W powyższym porównaniu widać, że każdy wybór formy wersyfikacyjnej w przekładzie *Pana Tadeusza* jest obciążony znacznym ryzykiem. Czy zatem

¹¹ „Ze zdumieniem zorientowałem się, że jestem bohaterem lokalnej polskiej społeczności” (Weyland 2007c).

¹² W drugiej kolejności – po najbliższej rodzinie, dla której przede wszystkim tłumaczył Weyland (Mikołajewska 2006).

rozwiązaniem jest trzecia strategia, czyli tłumaczenie wiersza na prozę? Na początek warto raz jeszcze odwołać się do Barańczaka:

Zakaz pierwszy: Nie tłumacz wiersza na prozę. (...) [P]rzekład wiersza na prozę kończy się zawsze poważnym **semantycznym** okaleczeniem utworu. Produkt pracy tłumacza jest w takim wypadku nie tylko podrzędny estetycznie („formalnie”) wobec dobrego poetyckiego przekładu tego samego wiersza: jest również – całkowicie wbrew swoim pragmatycznym intencjom – mniej pojemny „treściowo”, mniej uporządkowany w swoim przewodzie logicznym, mniej przejrzysty znaczeniowo, po prostu – mniej zrozumiały. (...) Gdyby autor wiersza istotnie chciał powiedzieć to samo, co jego prozaizujący tłumacz, napisałby swój tekst od razu prozą. (...) „Poezją jest to, co przepada w tłumaczeniu na prozę” (1994: 33).

Teoria Barańczaka z góry dyskwalifikuje prozatorskie przekłady poezji, takie jak *Pan Tadeusz* Noyesa czy Zakrzewskiego. Podobny pogląd wyraża wielu innych tłumaczy i krytyków. Światosław Świacki, autor rosyjskiego tekstu epepei, twierdzi, że po przełożeniu na rosyjską prozę dzieło Mickiewicza brzmiałoby banalnie (Likowska 2002). Teodorowicz-Hellman pisze, że forma powieści pozbawia szwedzkiego *Pana Tadeusza* jego poetyckiego obrazowania (2006: 134), a Miłosz – we wspomnianym już cytacie – że epepeja brzmi wtedy jak zwykła powieść Waltera Scotta (1983: 227–229). Wreszcie Weyland ocenia, że w przekładzie Noyesa cały urok i humor oryginału zniknęły razem z poezją (Mickiewicz 2004: Preface). Czy przekład *Pana Tadeusza* na prozę może więc być zasadny? Czy teksty Noyesa i Zakrzewskiego mogą odnieść jakiegokolwiek sukces?

W przypadku Noyesa pozytywną odpowiedź na powyższe pytania daje kontekst historyczny. Kiedy amerykański profesor rozpoczął tłumaczenie epepei, polscy powieściopisarze, zwłaszcza Henryk Sienkiewicz, byli w Stanach wciąż dość popularni (por. Rybicki 2003). Podobne zjawisko można było zaobserwować także w innych krajach (por. Teodorowicz-Hellman 2006: 128–138). Noyes postanowił wykorzystać i podtrzymać tę popularność, przedstawiając amerykańskiemu czytelnikowi inne, mniej znane utwory polskich pisarzy, czasem tłumacząc wiersz jako prozę w odpowiedzi na oczekiwania swoich odbiorców. Dodatkowo sam zauważał, że element powieściowy jest w poezji Mickiewicza bardzo silny¹³ – wystarczyło go

¹³ „[W]ielki poeta romantyczny jest jednocześnie pierwszym polskim powieściopisarzem epepi realizmu” (Mickiewicz 1917: xv).

więc tylko wykorzystać. Noyes zdawał sobie również sprawę ze sztuczności nieuniknionej w przekładzie poetyckim, a jako zwolennik niewidzialności tłumacza¹⁴ wołał stworzyć tekst prozatorski, który dla czytelnika będzie brzmiał naturalnie.

Tworząc bilans zysków i strat takiej strategii, warto odwołać się do Phillips:

Noyes (...) tłumaczy prozą i dlatego z definicji traci wiele ze smaku i energii oryginału. Z drugiej strony jest to dosłowny i płynny przekład, a zatem bardziej zrozumiały i czytelny w odbiorze niż późniejsze nieco dziwaczne próby odtworzenia poematu angielskim wierszem. Dzięki temu tekst nie operuje niezgrabnym stylem i wymyślnym słownictwem (Phillips 2000: 950).

Co ciekawe, Phillips zwraca uwagę na zrozumiałość i czytelność tłumaczenia Noyesa – chociaż Barańczak kazał nam się spodziewać zupełnie odwrotnego efektu.

Podobnie jak Noyes, Zakrzewski miał na celu uniknięcie sztucznego języka w przekładzie, jak zresztą sam pisze:

[M]ój prozatorski przekład znacznie się różni od wszystkich wcześniejszych tłumaczeń wierszem. Jest to przekład dotychczas „najwierniejszy”, ponieważ nie poświęca żadnych realiów bogatej i dokładnej narracji Mickiewicza dla bezskutecznego poszukiwania udanego rymu w niefleksyjnym języku, w którym brak bogatszych zasobów rymów języka polskiego. Jednocześnie próbuje zachować sugestywność języka Mickiewicza i pozostaje, jak myślę, „porywającą lekturą”, którą powinien być każdy naprawdę dobry przekład *Pana Tadeusza* (Zakrzewski 2014a).

Chociaż Barańczak zasadniczo odrzuca tego typu uzasadnienia przekładu poezji prozą jako zwykłe wymigiwanie się od wysiłku (por. Barańczak 1994: 25–26), taka krytyka w przypadku Zakrzewskiego byłaby całkowicie nieuzasadniona. Nasz tłumacz przełożył całość *Pana Tadeusza* wierszem (Zakrzewski 2014b) i nawet opublikował *Księgę IV* w tej formie (Mickiewicz 2000: 697–706), ale ostatecznie porzucił ów pomysł i zniszczył swój wierszowany tekst (Zakrzewski 2014b). Później tak wyjaśniał tę radykalną decyzję:

Bardzo szybko uświadomiłem sobie (...), że moja wcześniejsza próba była daremna, nie tylko dlatego, że nie mam prawdziwych umiejętności w pisaniu

¹⁴ „[D]obre tłumaczenie powinno zachować smak oryginału, a jednocześnie czytać się tak, by nie było podejrzeń, że oryginalny tekst napisano w innym języku” (Maslenikov et al. 1957: 123).

angielskim wierszem, ale także ze względu na wyjątkowy charakter dzieła Mickiewicza, które opiera się klasyfikacji jako gatunek literacki (Mickiewicz 2010: Translator's Foreword).

Podobnie jak Noyes, Zakrzewski uznał różnorodność *Pana Tadeusza* i jego wielogatunkowość za decydujące dla przekładu i postanowił wybrać jeden z potencjałów utworu, a następnie w pełni wykorzystał go w przekładzie. Co ciekawe, tłumacz potwierdził tezę Pigionia o jedności formy i treści w *Panu Tadeuszu*: „Mickiewicz (...) zaciera konwencjonalne różnice między „formą” a „treścią” wiersza. Poemat stanowi ich idealne dynamiczne połączenie, wzajemne zbliżenie żywiołów, w którym forma **staje się** treścią i na odwrót” (Mickiewicz 2010: Translator's Foreword).

Jego zdaniem odtworzenie tej harmonii poprzez przekład wierszem było jednak niemożliwe – a może nawet niepożądane: „Pamiętam to powiedzenie Cervantesa, że «eposy można pisać prozą równie dobrze, jak wierszem». We współczesnej rzeczywistości rodem z McLuhana można argumentować, że nawet lepiej prozą niż wierszem” (Mickiewicz 2010: Translator's Foreword).

Tymi słowy Zakrzewski podkreśla konieczność dostosowania przekładu do otaczającej go rzeczywistości i czytelników. Jest to zresztą powód, dla którego powstają nowe przekłady dzieł już przetłumaczonych. Można tu także wyczytać sugestię, że poezja epicka jest dla współczesnego czytelnika zupełnie nieatrakcyjna.

W rzeczywistości może to jednak nie forma decyduje o odbiorze danego tłumaczenia *Pana Tadeusza* przez czytelnika, ale styl, jakim to tłumaczenie jest napisane. Donald Davie zauważa:

[J]edyny wartościowy przekład wierszem będzie dziełem człowieka, który sam jest urodzonym poetą. Autor takiego przekładu stanowi zatem jeszcze rzadszy okaz niż prawdziwy poeta. Co więcej, każdemu nieuprzedzonemu czytelnikowi proza profesora Noyesa musi się wydać o wiele bardziej poetycka niż na przykład *Pan Tadeusz* napisany wierszem białym przez Maude Ashurst Biggs. (...) Proza Biggs jest bardziej poetycka i z tego względu lepiej się ją czyta; rytm wiersza białego w tej drugiej wersji, pozbawionej poetyckiej treści, która uzasadniałaby taką formę, niesamowicie irytuje i rozprasza (Davie 1990: 44).

Według Davie'ego poezja w warstwie semantycznej utworu jest zdecydowanie ważniejsza od poezji w formie, co zauważył też wspomniany wcześniej Łukasiak.

Czy istnieje zatem jakikolwiek złoty środek w odniesieniu do przekładu formy *Pana Tadeusza*? Cała powyższa analiza zdaje się prowadzić do wniosku, że każda z możliwych strategii w taki lub inny sposób się sprawdza. A przecież forma jest dla poematu absolutnie kluczowa – cytując znów znany esej klasyka:

W każdym dobrym wierszu „muzyka” **jest** „znaczeniem”, albo przynajmniej jego częścią składową. Nie jest osobnym, przyczepionym do gorsu dla ozdoby koronkowym żabotem, który można oderwać od prostej koszuli „znaczenia” i wyrzucić bez szkody dla efektu całości (Barańczak 1994: 26).

Na tę „muzykę” składają się jednak forma i styl, a zyskując jedno, tracimy drugie: wierne formie przekłady *Pana Tadeusza* cechowała stylistyczna sztuczność, a przekłady o naturalnym stylu odbiegały formą od oryginału. Jeśli do „muzyki” dodamy jeszcze drugi kluczowy element składowy „znaczenia” utworu, czyli niezwykle silny polski pierwiastek kulturowy, można właściwie uznać, że Mickiewicz napisał dzieło nieprzekładalne. A przecież w ciągu 183 lat, które minęły od opublikowania polskiego *Pana Tadeusza* w Paryżu, powstało aż siedem angielskich przekładów całości tekstu oraz liczne przekłady i adaptacje fragmentów utworu, kolejne zaś są w drodze¹⁵ – i tłumacze nieustannie poszukują nowych rozwiązań. Udomowienie poprzez nałożenie na utwór angielskiej wersyfikacji niestety kieruje czytelnika ku błędnej tradycji literackiej i nieprawidłowo odzwierciedla oryginał. Egzotyzyzacja poprzez zachowanie oryginalnej formy wersyfikacyjnej prowadzi do niepotrzebnego udziwnienia tekstu i utraty naturalnego języka oryginału. Z kolei ominięcie problemu poprzez tłumaczenie prozatorskie skutkuje poważną utratą znaczenia i kluczowych cech oryginału, ponieważ niszczy powiązanie między formą a treścią.

W tym kontekście warto przypomnieć pogląd Edwarda Balcerzana na przekłady jako serię:

Przekład jakiegoś utworu obcojęzycznego zawsze ma charakter wypowiedzi jednej z wielu możliwych. Istotną cechą tłumaczeń jest tedy wielokrotność i powtarzalność. Ten sam utwór obcojęzyczny może być podstawą dużej serii przekładów w danym języku. (...) Tak więc tłumaczenie istnieje w serii tłumaczeń. (...) Jeżeli nawet jakiś utwór obcojęzyczny został przetłumaczony na nasz język tylko jeden raz, to przekład ten traktujemy jako początek serii przekładów innych, jakie powstaną lub mogą powstać w przyszłości. Co istotne,

¹⁵ Pracę nad przekładem *Pana Tadeusza* kończy obecnie Bill Johnston [przyp. red.].

zarówno seria częściowo zrealizowana, jak i potencjalna, zawsze ma charakter rozwojowy. Stanowi ciąg praktycznie nieskończony, szereg otwarty (...) z (...) ustawiczną gotowością do przyjęcia nowych, konkurencyjnych rozwiązań (Balcerzan 1998).

W ten sposób wszystkie przekłady *Pana Tadeusza*, korzystając z różnych strategii i technik, wspólnie wyrażają znaczenie oryginalnego tekstu. Czego nie można osiągnąć za pomocą jednej konkretnej strategii, można osiągnąć w ich zestawieniu. Jedyna drobna słabość tej teorii łączy się z odbiorcą tekstu docelowego: w pełni docenić dane dzieło w tłumaczeniu mogą tylko ci nieliczni badacze, którzy podejmą trud przeczytania wszystkich dostępnych przekładów i wyobrażą sobie rozwiązania możliwe do zastosowania w kolejnych tekstach. Zwykły czytelnik sięgnie po jedno tłumaczenie i na nim oprze ocenę formy – i treści! – oryginalnego utworu.

Przykłady

Autor	Strategia	Przykład
Adam Mickiewicz	13-zgłoskowiec z cezurą, rymowany dwuwiersz (z drobnymi wyjątkami, jak np. Epilog)	Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie. Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie, Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie.
Maude A. Biggs	wiersz biały: pentametr jambiczny bez rymów	Litva! my country, like art thou to health, For how to prize thee he alone can tell Who has lost thee. I behold thy beauty now In full adornment, and I sing of it Because I long for thee.
George R. Noyes	proza	Lithuania, my country, thou art like health; how much thou shouldst be prized only he can learn who has lost thee. Today thy beauty in all its splendor I see and describe, for I yearn for thee.
Watson Kirkconnell	kuplet bohaterski: pentametr jambiczny w rymowanych dwuwierszach	O Lithuania, my fatherland, Thou art like health; what praise thou shouldst command Only that man finds who has lost thee quite. Today I see, and limn, thy beauty bright In all its splendour, for I yearn for thee.
Kenneth MacKenzie	kuplet bohaterski bez cezury	O Lithuania, my country, thou Art like good health; I never knew till now How precious, till I lost thee. Now I see Thy beauty whole, because I yearn for thee.

Marcel Weyland	12-zgłoskowiec z cezurą, rymowany dwuwiersz	Lithuania, my country! You are as good health: How much one should prize you, he only can tell Who has lost you. Your beauty and splendour I view And describe here today, for I long after you.
Leonard Kress	pentametr czasem jambiczny, bez cezury, zazwyczaj ababcdcd..., ale zawiera też rymowane dwuwiersze	Oh Lithuania, my fatherland, you are like health – so valued when lost beyond recovery; let these words now stand restoring you, redeeming exile's cost.
Christopher A. Zakrzewski	proza	Lithuania! My homeland! You are like health: not valued until we lose you. Now that I grieve your loss, I see and set your beauty forth in all its splendor.

Bibliografia

- Balcerzan E. 1998. *Poetyka przekładu artystycznego*, w: E. Balcerzan (red.), *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice: Śląsk, http://amu.edu.pl/_data/assets/file/0018/35532/POETYKA-PRZEKADU-ARTYSTYCZNEGO.pdf (dostęp: 03.01.2015).
- Barańczak S. 1994. *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, w: S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań: a5, s. 13–62.
- Davie D. 1990. Pan Tadeusz in *English Verse*, w: D. Davie (red.), *Slavic Excursions: Essays on Russian and Polish Literature*, Chicago: University of Chicago Press, s. 43–53.
- Filipek A. 2014. „Pan Tadeusz”, or *Translating the Untranslatable: An Analysis of English Translations*, Kraków, niepublikowana praca magisterska.
- 2015. *O tłumaczach Pana Tadeusza na język angielski*, w: M. Osiecka et al. (red.), *Wkład w przekład 3: Materiały pokonferencyjne 9. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych „9 muz tłumacza”*. Kraków 2014, Kraków: Ha!art.
- Kress L. 04.03.2014. Korespondencja prywatna.
- Krzyżanowski J.R. 1965. *Review of Pan Tadeusz or the Last Foray in Lithuania by Adam Mickiewicz; Kenneth MacKenzie*, „The Slavic and East European Journal” 9(4), s. 464–465.
- Likowska E. 2002. *Osiem lat nad Panem Tadeuszem*, „Przegląd” 25, <http://www.przeglad-tygodnik.pl/pl/arttykul/osiem-lat-nad-panem-tadeuszem> (dostęp: 14.03.2014).
- Łukasiak W. 25.02.2007. *Pan Tadeusz Mickiewicza. Kolejne przekłady na angielski*, „Tygodnik Polski”, http://www.zrobotosam.com/PulsPol/Puls3/index.php?sekcja=16&arty_id=3572 (dostęp: 03.01.2015).
- Maslenikov O.A., Brightfield M.F., Jelavich C., Kerner R.J. 1957. *University of California: In Memoriam [1957]*, Berkeley: University of California, s. 122–125, <http://texts.cdlib.org/view?docId=hb0w10035d;NAAN=13030&doc.view=frames&chunk.id=div00041&toc.depth=1&toc.id=&brand=calisphere> (dostęp: 03.01.2015).
- Mickiewicz A. 1885. *Master Thaddeus; or, The Last Foray in Lithuania. An Historical Epic Poem in Twelve Books*, przeł. M.A. Biggs, London: Trübner & Co., Ludgate Hill.

- 1917. *Pan Tadeusz or The Last Foray in Lithuania. A Story of Life among Polish Gentlefolk in the Years 1811 and 1812 in Twelve Books*, przeł. G.R. Noyes, London–Toronto–Paris–New York: J.M. Dent & Sons.
- 1962 [1834]. *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie: historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 1962. *Pan Tadeusz or The Last Foray in Lithuania*, przeł. W. Kirkconnell, New York: The Polish Institute of Arts and Sciences in America.
- 1964. *Pan Tadeusz or The Last Foray in Lithuania. A Tale of the Gentry in the Years 1811 and 1812*, przeł. K.R. MacKenzie, London: Polish Cultural Foundation.
- 2000. *Mr. Thaddeus (Pan Tadeusz, 1834)*, przeł. Ch.A. Zakrzewski, „The Sarmatian Review” XX(2), s. 697–706, <http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/400/mickiewicz.html> (dostęp: 14.03.2014).
- 2004. *Pan Tadeusz or The Last Foray in Lithuania. A Tale of the Gentry during 1811–1812*, przeł. M. Weyland, Sydney: Brandl & Schlesinger, <http://www.antonranz.net/BIBLIOTEKA/PT051225/PanTad-eng/PT-books/BOOK00.HTM> (dostęp: 07.03.2014).
- 2006. *Pan Tadeusz or the Last Foray in Lithuania: A History of the Nobility in the Years 1811 and 1812 in Twelve Books of Verse*, przeł. L. Kress, Philadelphia.
- 2010. *Pan Tadeusz or the Last Foray in Lithuania: A Tale of the Minor Nobility in the Years 1811–1812*, przeł. Ch.A. Zakrzewski, New York: 208/30 Press [e-book].
- Mikołajewska L. 2006. *Marcel Weyland i Pan Tadeusz*, „Panorama w Sieci” Feb, <http://przeglad.australink.pl/sztuka/artykuly/weyland.php> (dostęp: 03.01.2015).
- Miłosz C. 1983. *The History of Polish Literature*, London: Macmillan.
- Panasiewicz R. 20.11.2005. *Rymy Mickiewicza trafiają pod anglosaskie strzechy*, http://www.zrobotosam.com/PulsPol/Puls3/index.php?sekcja=1&arty_id=1720 (dostęp: 14.03.2014).
- Parini J. 2005. *The Wadsworth Anthology of Poetry*, Boston: Thomas Wadsworth.
- Phillips U. 2000. *Adam Mickiewicz 1798–1855*, w: O. Classe (ed.), *Encyclopedia of Literary Translation into English*, London: Taylor & Francis, t. 2, s. 947–950, <http://books.google.pl/books?id=C1uXah12nHgC&> (dostęp: 02.03.2014).
- Pigoń S. 1962. *Wprowadzenie*, w: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie: historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rybicki J. 2003. *Trylogia po amerykańsku*, „Konspekt” 14/15, s. 123–125, <http://www.up.krakow.pl/konspekt/14/rybicki.html> (dostęp: 02.03.2014).
- Skibińska E. 1999. *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Teodorowicz-Hellman E. 2001. „*Pan Tadeusz*” w *szwedzkich przekładach*, Izabelin: Świat Literacki.
- 2006. *O szwedzkich odczytaniach polskiej epopei narodowej*, w: *Literatura polska na świecie. Zagadnienie recepcji i odbioru*, Katowice: Gnome, s. 128–138, http://www.studiapolskie.us.edu.pl/wirtualna_katedra/lit_pol_w_swiecie_t1/15Teodorowicz-Hellman.pdf (dostęp: 02.03.2014).

- Weyland M. 2007a. *Przekładając* Pana Tadeusza, w: O. Kubińska, W. Kubiński (red.), *Przekładając nieprzekładalne III. O wierności*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 233–240.
- 26.02.2007b. *Marcel Weyland odpowiada p. Lukasiakowi w sprawie* Pana Tadeusza, http://www.zrobotosam.com/PulsPol/Puls3/index.php?sekcja=17&arty_id=3575 (dostęp: 14.03.2014).
- 2007c. *Marcel Weyland's Story*, <https://international.amu.edu.pl/why-amu/why-amu/general-information/patron/marcel-weylands-story> (dostęp: 07.03.2014).
- Zakrzewski Ch.A. 07.03.2014a. Niepublikowana propozycja wydawnicza.
- . 17.03.2014b. Korespondencja prywatna.