

Agata Brajerska-Mazur 
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
a.bm@poczta.umcs.lublin.pl

Manipulizm a pierwsze pełne tłumaczenie *Dziadów* na język angielski

Długo trzeba było czekać na pierwsze anglojęzyczne tłumaczenie wierszem całego¹ czteroczęściowego cyklu dramatycznego Adama Mickiewicza. Do 2016 roku istniały głównie przekłady fragmentów III części *Dziadów* i kilka, bardzo trudnych do zdobycia, pełnych tłumaczeń poszczególnych składników tego cyklu², co w 2001 roku tak skomentował Gerald T. Kopolka [2001: 371]:

Dziady is, of course, one of the great classics of Polish literature, *the* national tragedy, and one of the greatest works of the nation's greatest poet. Yet, the last available edition of a translation of this drama into English is that contained in Harold Segel's anthology *Polish Romantic Drama*, published by Cornell University Press in 1977 and increasingly difficult to come by.

¹ Trzeba tu podkreślić kompleksowość pracy tłumacza, który przełożył cały cykl *Dziadów* w jego formalnym skomplikowaniu, gdzie na przykład tylko na III część sztuki składają się: Prolog, Akt I: sceny I-IX oraz *Dziadów części III Ustęp* (*Droga do Rosji, Przedmieścia stolicy, Petersburg, Pomnik Piotra Wielkiego, Przegląd wojska, Oleszkiewicz, Do przyjaciół Moskali*).

² Bibliografia anglojęzycznych tłumaczeń *Dziadów* znajduje się w aneksie do niniejszego artykułu.

Segel revised the George Rapall Noyes translation for this anthology, and there is also an edition, even rarer, translated by Count Potocki of Mantalk, originally from 1944 and published by The Polish Cultural Foundation in 1968. (*Dziady* oczywiście należą do klasyki literatury polskiej, są wielkim dramatem narodowym i jednym z największych dzieł największego poety narodowego. Jednakże ostatnia dostępna edycja tłumaczenia tej sztuki³ na język angielski to ta zawarta w antologii Harolda Segela *Polish Romantic Drama*, opublikowana przez Cornell University Press w 1977 roku, coraz trudniejsza do zdobycia. Do tej antologii Segel skorygował tłumaczenie George'a Rapalla Noyesa. Istnieje również jeszcze rzadsza publikacja, pierwotnie z 1944 roku, w tłumaczeniu hrabiego Potockiego z Mantalk, wydana przez The Polish Cultural Foundation w 1968 roku⁴.)

Przekład Charlesa Kraszewskiego [Mickiewicz, 2016] był więc długo wypatrywany i jak najbardziej odpowiada czytelniczemu zapotrzebowaniu. Trzeba jednak zbadać, czy tłumacz sprostał oczekiwaniom odbiorców, czy poradził sobie z przełożeniem na język angielski cyklu dramatycznego, który obok *Pana Tadeusza* i *Wesela* jest uważany za dzieło narodowe. Czy udało mu się pokonać trudności językowe (skomplikowaną strukturę dramatu romantycznego, mieszanie stylu ludowego z mową wysoką) i kulturowe (obraz polskiego społeczeństwa w czasach zaborów, uwikłanie fabuły w wydarzenia historyczne i autobiograficzne, polskie realia) związane z tłumaczeniem tego dzieła? Czy *Dziady* są w ogóle przekładalne?⁵

Wydaje się, że z uwagi na wspomniane kwestie ten czteroczęściowy dramat jest z pewnością trudny do przełożenia. Kraszewski miał tego pełną świadomość, stąd poprzedził swoje tłumaczenie bardzo obszernym, liczącym 118 stron, wstępem, w którym rzetelnie wyjaśnił anglojęzycznym odbiorcom nie tylko polskie konteksty sztuki, ale także jej powiązania z biografią Mickiewicza. Dzięki szczegółowemu wprowadzeniu zaznajomił czytelników z fabułą poszczególnych części cyklu, ich narodowym i uniwersalnym charakterem, wagą w literaturze polskiej i światowej, kontekstem narodowym, historią wydania oraz różnorodną strukturą

³ Autor ma na myśli tylko trzecią część *Dziadów*.

⁴ O ile nie zaznaczę inaczej, tłumaczenia z języka angielskiego są mojego autorstwa – A.B.-M.

⁵ Na nieprzekładalność polskich poematów narodowych wskazuje między innymi Teresa Bałuk-Ulewiczowa [2000: 173-182].

i znaczeniem. Kraszewski objaśnił również kluczowe elementy tekstu związane z polską kulturą i historią – takie jak na przykład: odniesienia do prawdziwych postaci w III części sztuki, polski mesjanizm, realia zaboru rosyjskiego czy sam słowiański rytuał dziadów. We wstępie tłumacz rozwiłkła ponadto wiele zawłości z przebiegu zdarzeń dramatu, w tym metamorfozę jego głównego bohatera Gustawa/Konrada, który przemienia się z „zajętego sobą nieszczęśliwego kochanka w (...) bajronicznego poetę rzucającego wyzwanie nawet Bogu w imię własnego narodu” [Kraszewski, 2016: 21]. Jednakże – przypuszczalnie, by ułatwić czytelność tekstu i dopasować go do upodobań anglojęzycznych odbiorców – tłumacz nie opatrzył samego przekładu żadnymi komentarzami, oprócz tych poczynionych przez Mickiewicza, co jest odejściem od polskich edycji sztuki, zawierających zwykle dużą liczbę przypisów objaśniających jej nawiązania do dziewiętnastowiecznych realiów.

Jeśli chodzi o strukturę i język tłumaczonego cyklu, jego odbiorcy nie otrzymują wyjaśnień, są natomiast zachęceni do przeczytania go w dość niezwyklej kolejności – tj. nierespektującej porządku publikacji (II-IV-III-I)⁶, ale przestrzegającej numerację kolejnych części dramatu (I-II-III-IV). Ta decyzja ma jednak poważne następstwa. Z pewnością utrudnia anglojęzycznym odbiorcom zrozumienie całości, ponieważ główny bohater Gustaw (nieszczęśliwy kochanek) przeistacza się w Konrada (bojownika o wolność) w III części sztuki – tradycyjnie czytanej, omawianej i publikowanej w Polsce osobno jako odrębny tekst. Umieszczenie części IV (w której znowu pojawia się Gustaw) po części III może być zatem dla czytelników niezrozumiałe i powodować interpretacyjne nieporozumienia.

Ponadto przedzielanie *Dziadów kowieńsko-wileńskich* z 1823 roku (części II i IV) *Dziadami drezdeńskimi* z roku 1832 (część III) uwypukla uniwersalizm sztuki i jej luźną strukturę dramatu romantycznego. Struktura owa – w oryginale i tak od razu swobodna i cechująca się synkretyzmem rodzajowym (łączenie dramatu, poezji i prozy) oraz gatunkowym (mieszanie cech dramatu klasycznego z dramatem romantycznym) – staje się w przekładzie Kraszewskiego jeszcze bardziej widoczna nie tylko

⁶ Części II i IV z 1823 roku noszą nazwę: *Dziady kowieńsko-wileńskie*, natomiast III część cyklu – tak zwane *Dziady drezdeńskie* – ukazała się w druku w 1832 roku. I część *Dziadów* nie została ukończona, a jej fragmenty opublikowano w 1860 roku po śmierci poety. Nazwy poszczególnych fragmentów cyklu wskazują na miejsca ich powstania [Stefanowska, 1984: 222; Polańczyk, 1997: 5].

z uwagi na zamieszanie z główną postacią Gustawa/Konrada, ale także z powodu niekonsekwencji tłumacza w modernizacji i archaizacji języka sztuki oraz sporadycznych nieporadności składniowych, wynikłych prawdopodobnie z pogoni za rytmem i rymem.

Wystarczy przypatrzeć się choćby tłumaczeniu *Wielkiej Improwizacji*, by się o tym przekonać:

Część III, scena II, w. 263-270, s. 162 ⁷	Part III, scene II, v. 263-270, s. 213-214
Patrę na ojczyznę biedną, Jak syn na ojca wplecionego w koło; Czuję całego cierpienia narodu, Jak matka czuje w łonie bole swego płodu. Cierpię, szaleję – a Ty mądrze i wesoło Zawsze rządysz, Zawsze sądzisz, I mówią, że Ty nie błędzisz!	I look upon my Fatherland As a son sees his father strapped to the wheel. I feel the sufferings of my land As a pregnant mother her child's woe must feel. I suffer, rave – whilst Thou, wise and gay, Reignest on Constrainest Thy pawns And still they croon, Th'art never wrong!

W oryginale przytoczony fragment sztuki nosi delikatne znamiona dziewiętnastowiecznej polszczyzny (szyk trzeciej linijki; „bole”), w tłumaczeniu zaś archaizacja na dużo starszy język jest bardzo widoczna – zwłaszcza w ostatnich czterech wersach („whilst Thou”, „Reignest on”, „Constrainest Thy pawns”, „Th'art”), które są wzorowane bądź to na szekspirowskiej angielszczyźnie, bądź na *Biblii Króla Jakuba* (1611!).

Niekiedy jednak Kraszewski całkiem modernizuje język i styl swojego przekładu, koncentrując się głównie na oddaniu ogólnego sensu sztuki (tłumacz rozumie go jako historię różnie pojmowanej miłości)⁸ oraz rytmu i rymu jej poszczególnych fragmentów, które nie zawsze brzmią

⁷ Cytaty z *Dziadów* podają za: Mickiewicz, 1982.

⁸ „*Forefather's Eve* is all about love: the individual, universally experienced, erotic love of one man for one woman; the more particular love for one's fatherland, and the universal love, again for all mankind, the living and the departed” (*Dziady* dotyczą miłości we wszystkich jej przejawach: indywidualnej, powszechnie doświadczanej, miłości erotycznej mężczyzny do kobiety; bardziej szczególnej miłości do ojczyzny; i miłości uniwersalnej – znów do wszystkich ludzi: żyjących i zmarłych) [Kraszewski, 2016: 124].

naturalnie (jak „jabbers for the rout” tylko połowicznie rymujące się z „thought”) i są czasami uproszczone (np. wers „Samotność – coś po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?” oddany jako „Solitude. / ‘The people.’ Ha! Do I sing for the crowd?” [Samotność. / ‘Ludzie’. Ha! Czyż śpiewam dla tłumu?]). Jednocześnie niektóre linijki tekstu ulegają znacznemu skróceniu, a fragmenty sztuki pisane regularnym trzynastozgłoskowcem uzyskują nieregularną, „rwaną” strukturę (od 3 do 11 sylab w poszczególnych wersach):

Część III, scena II, w. 1-10, s. 154	Part III, scene II, v. 1-10, s. 206
KONRAD <i>(po długim milczeniu)</i> Samotność – coś po ludziach, czym śpiewak dla ludzi? Gdzie człowiek, co z mej pieśni całą myśl wysłucha, Obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha? Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trzusi: Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie; Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie, A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą, Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką. Z drżenia ziemi czyż ludzie głab nurtów docieką, Gdzie pędzi, czy się domyślą? –	KONRAD <i>/after a long silence/</i> Solitude. „The people.” Ha! Do I sing for the crowd? Show me the man who’s grasped My song’s thoughts whole – Unblinded by the sun-flash of its soul! Wretched is he who jabbers for the rout: Tongue belies voice, voice belies thought, Thought springs from soul, then is broken, caught In words, swallowed by words brooding, aquiver, Like the earth above a secret river. From topsoil trembling, can men sound the stream’s depths? Or whence it’s rushing – can they even guess?

Ten sam fragment tekstu został przełożony przez innych tłumaczy gładszą i bardziej potoczystą angielszczyzną, na dodatek wierniej w stosunku do warstwy semantycznej pierwowzoru [Kapolka, 2001: 372-373]. Dorothea Rodin [Mickiewicz, 1944] posługuje się naturalnym w angielszczyźnie

dziesięciozłogłosem (pentametr jambiczny)⁹, jej tłumaczenie nie jest jednakże tak nośne jak oryginał i zbliżony do mowy potocznej przekład Kraszewskiego; wersja Luise Varèse [Mickiewicz, 1956] natomiast rezygnuje z rymów i rytmu:

Część III, scena II, w. 1-5, s. 154	Rodin [Mickiewicz, 1944: 272]
KONRAD <i>(po długim milczeniu)</i> Samotność – cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi? Gdzie człowiek, co z mej pieśni całą myśl wysłucha, Obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha? Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i ję- zyk trzusi: Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie;	KONRAD <i>/after a long silence/</i> Alone! Ah, men! And who of you, divining My spirit, grasps the meaning of its song? Whose eye will see the radiance of its shining? Alas, who toils to sing for men, toils long! The tongue belies all sound, and sound all thought.
Varèse [Mickiewicz, 1956: 5]	
KONRAD <i>/after a long silence/</i> Alone – But what do I care for the crowd? Am I a poet of the crowd? Where is the man who can grasp the full tenor of my songs? What eye can bear the lightning of my spirit? Woe to him who for the crowd squanders his voice and his tongue; The tongue lies to the voice, the voice lies to the thought.	

⁹ To rozwiązanie translatorskie wydaje się najzupełniej słuszne, ponieważ te same czynniki wierszotwórcze pełnią w obydwu językach często inną rolę sensotwórczą. Weźmy na przykład pod uwagę zależne od akcentu stopy rytmiczne: „Z naturalnych powodów prozodycznych język angielski faworyzuje w poezji jamb; trochej jest dla niego miarą odbiegającą od normalności, nacechowaną jak gdyby większą dobitnością. W poezji polskiej jest dokładnie odwrotnie: nasz paroksytoniczny akcent czyni właśnie trochej miarą bardziej ‘naturalną’ – rolę nośnika dźwiękowej dobitności, intensywności, niepokoju powinien pełnić raczej jamb” [Barańczak, 1994: 51-52].

Tylko tłumaczenie Michaela Mikosia [Mickiewicz, 2002: 48-49] wydaje się bez zarzutu jeśli chodzi zarówno o wierność sensom, jak i jakości literackiej oryginału.

KONRAD

/after a long silence/

Alone – what's the use of people, what's a bard to them?

Where is he who will hear out the full sense of my song,

Who will see all the rays that from its spirit stem?

How wretched he whose voice and tongue strain for a throng:

The tongue belies the voice, while the voice belies the thought;

Przekład Kraszewskiego bywa więc nierówny i niezbyt konsekwentny (tłumacz czasem archaizuje, czasem modernizuje język sztuki; raz jest wierny wobec struktury poetyckiej poszczególnych fragmentów oryginału, innym razem tej wierności nie zachowuje). Występują w nim jednak również dość kunsztownie oddane dłuższe partie tekstu (zwłaszcza te śpiewane we wszystkich częściach dramatu), stąd uwagi Kapolki (choć dotyczące tylko przekładu *Dziadów drezdeńskich* tego tłumacza), można – z pewnymi zastrzeżeniami – odnieść do całego cyklu w tej samej translacji (Kapolka, 2001: 371-372):

On the whole, the edition is readable with the English version keeping to the rhyme scheme of the original and the verse being rendered into iambic pentameter. This meter seems like the best choice for English editions of Romantic drama, since it is the meter that seems most natural in English, and it is, of course, the meter of Shakespeare. Kraszewski's rhyming is sometimes quite good and at other times forced. (...) Indeed, Kraszewski's version is quite uneven. He does a relatively good job at conveying the original meaning while continuing to keep the rhyme scheme and the iambic pentameter rhythm. But syntax is sometimes natural and sometimes convoluted. Archaisms are prevalent, but they are not consistent.

(Ogólnie, publikacja jest przystępna w czytaniu, ponieważ wersja angielska utrzymuje wzór rymów oryginału, a wiersz jest oddany za pomocą pentametrów jambicznych. To metrum wydaje się najlepszym rozwiązaniem dla anglojęzycznych wydań dramatu romantycznego, ponieważ jest najbardziej naturalne w angielszczyźnie i, oczywiście, nawiązuje do tradycji szekspirowskiej. Rym Kraszewskiego jest czasami całkiem dobry, innym razem zaś wymuszony. (...) W rzeczy samej wersja Kraszewskiego jest nierówna. Tłumacz dobrze spisuje się, jeśli chodzi o przekazanie znaczenia pierwowzoru przy jednoczesnym utrzymaniu rymowego wzorca i jambicznego rytmu. Składnia czasem jest naturalna, czasami zaś zagmatwana. Przeważają archaizmy, ale są one niekonsekwentne.)

Rzeczywiście przekład Kraszewskiego wydaje się najbardziej udany, tam gdzie tłumacz stosuje pentametr jambiczny:

Część III, akt I, scena I, w. 330-349, s. 145-146	Part III, act I, scene I, v. 330-349, s. 197
Gdy Bóg wygnał grzesznika z rajskiego ogrodu, Nie chciał przecie, ażeby człowiek umarł z głodu; I rozkazał aniołom zboże przysposobić I rozsypać ziarnami po drodze człowieka. Przyszedł Adam, znalazł je, obejrzał z daleka I odszedł; bo nie wiedział, co ze zbożem robić. Aż w nocy przyszedł diabeł mądry i tak rzecze: „Niedaremnie tu Pan Bóg rozsypał garść żyta, Musi tu być w tych ziarnach jakaś moc ukryta; Schowajmy je, nim człowiek ich wartość docieczy”. Zrobił rogiem rów w ziemi i nasypał żytem, Naplwał i ziemią nakrył, i przybił kopytem; – Dumny i rad, że boże zamiary przeniknął, Całym gardłem rozśmiał się i ryknął, i zniknął. Aż tu wiosną, na wielkie diabła zadziwienie, Wyrasta trawa, kwiecie, kłosa i nasienie. O wy! co tylko na świat idziecie z północą, Chytrność rozumem, a złość nazywacie mocą; Kto z was wiarę i wolność znajdzie i zagrzebie, Myśli Boga oszukać – oszuka sam siebie.	When God kicked Adam out of Paradise, He didn't wish to see him die of need, And so He had His angels spill some seed Along the road, there, where his downcast eyes Couldn't fail to notice them. Anon, the man Chanced on them, wondered, shrugged, and then walked past, Knowing not the jewels he weighed in his dull hand. And so the day turned to deepest night. At last The devil, in his wisdom, worked it out: "It's not for nothing the Lord cast about These grains – they must possess some hidden power. I'd better hide them then, this very hour, Lest Adam profit." And so, with his horns He dug a trench and placed therein the corn, Spat on them, and covered them up with dirt, Stamped on them with his hooves, glad to have hurt Men once more by frustrating the Lord's plans. Of course, he laughed too soon, for when Spring came Up came the shoots, the flowers, the heads of grain Bursting with golden food on every hand. Oh, you who rule the wide world from the north, Who think wiles wisdom, call your ire power, Though faith and freedom your taiga devour, You sow God's judgement – wait till it shoots forth!

Co do schematu rymowego spostrzeżenia Kapolki wydają się natomiast na ogół słuszne, lecz badacz nie zauważa, iż tłumacz czasami wprowadza inne wzorce niż w oryginale, zdarza mu się również

całkowita rezygnacja z rymów. Zastępuje na przykład rymy okalające rymami naprzemiennymi:

Część II, w. 113-116, s. 18	Part II, v. 113-116, s. 153
Bo słuchajcie i zważcie u siebie, Że według Bożego rozkazu: Kto nie doznał goryczy ni razu, Ten nie dozna słodyczy w niebie.	Listen, listen to their bequest: According to God's just command, He who's not tasted bitterness Will take no sweets from Jesus' hand.

lub zupełnie je pomija, nawet w przypadku fragmentów tekstu z podwójnym – wewnętrznym i zewnętrznym – rymowaniem:

Część II, w. 1-2, s. 14	Part II, v. 1-2, s. 149
Ciemno wszędzie, głucho wszędzie, Co to będzie, co to będzie?	All is darkness, all is quiet. What will happen here tonight?

Kapolka nie wspomniał również o umiejętności Kraszewskiego w oddaniu tonu oryginału, który – w zależności od tłumaczonych partii tekstu – raz jest tajemniczy (jak w przytoczonych powyżej dwóch przykładach), innym razem zaś realistyczny lub gorzko-ironiczny:

Część III, akt I, scena VII, w. 227-229, s. 205	Part III, act I, scene VII, v. 227-229, s. 275
(...) Nasz naród jak lawa, Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa, Lecz wewnętrznego ognia i sto lat nie wyziębi; Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi!	(...) You know, Our nation's like a living volcano: The top is hard and cold, worthless and dried, But boiling, fiery lava seethes inside.
Część IV, w. 960-963, s. 81	Part IV, v. 960-963, s. 388
Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto! Postaci twojej zazdroszczą anieli, A duszę gorszą masz, gorszą niżeli!... Przebóg! tak ciebie oślepiło złoto!	Woman! You thing of fluff! You flighty revel! Compared with yours, an angel's beauty pales. But your soul, ah! is blacker than a... Good God! And yet for gold you prove so frail?

Warto przy okazji zauważyć, iż „Kobieto! puchu marny!” to mickiewiczowska trawestacja słów Hamleta „Frailty, thy name is woman!”, do czego zdaje się delikatnie nawiązywać autor przekładu, używając w nim słowa „frail”.

Tłumacz zachował również rozdział mowy wysokiej i potocznej, widoczny na przykład w scenach więziennych w III części *Dziadów*, gdzie obok górnolotnej *Wielkiej Improwizacji* współistnieją kolokwialne wypowiedzi bohaterów takie jak: opowiadanie rozpisane na głosy, piosenki śpiewane przez więźniów, opowiadanie o Cichowskim i scena egzorcyzmów. Tak jak w oryginale różnice pomiędzy monologiem Konrada a na przykład piosenką Jankowskiego czy rozmową więźniów są bardzo wyraźne i zasadzają się na zawilóści bądź prostocie składni oraz doborze i zasobie słownictwa – bogatego, strzelistego i podniosłego w scenach prorocत्व, improwizacji i wizji; realistycznego w scenach odnoszących się do więziennej i politycznej rzeczywistości.

<i>Wielka Improwizacja</i> Część III, Akt I, scena II, w. 54-68, s. 155-156	<i>Great Improvisation</i> Part III, Act I, scene II, v. 54-68, s. 207-208
Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę, Cóż Ty większego mogłeś zrobić – Boże? Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie, Wcielam w słowa, one lecą, Rozsypują się po niebie, Toczą się, grają i świecą; Już dalekie, czuję jeszcze, Ich wdziękami się lubuję, Ich okrągłość dłońią czuję, Ich ruch myślą odgaduję: Kocham was, me dzieci wieszczę! Myśli moje! gwiazdy moje! Czucia moje! wichry moje! W pośrodku was jak ojciec wśród rodiny stoję, Wy wszystkie moje!	I feel the Eternal – the Eternal I’ve wrought – What greater thing might’st Thou have done, O God? See how I pull these thoughts out of my Being – Incarnate them in words, they fly, Scattered about the vaults of sky, Jostling and playing, shining, reeling; Though far away, I feel them still, Delighting in their perfect graces, My palms explore them – spherical – And in my thoughts their orbits trace. How I love you, my bardic offspring! My contemplations, O, my stars! My rushing winds, my feelings! I stand amongst you like a patriarch, My children all, partaking of my being!
Część III, Akt I, scena I, w. 1-7, s. 130	Part III, Act I, scene I, v. 1-7, s. 181

JAKUB Czy można? obaczmy się?	JAKUB Well, what? – Can we meet?
ADOLF Straż gorzałkę pije: Kapral nasz.	ADOLF The guardsmen are drunk: The corporal's ours.
JAKUB Która biła?	JAKUB What's the time?
ADOLF Północ niedaleko.	ADOLF Just midnight.
JAKUB Ale jak nas runt złowi, kaprala zasieką.	JAKUB If the shift should catch us, the corpora- l's done.
ADOLF Tylko zgaś świecę; – widzisz – ogień w okna bije.	ADOLF Just snuff your candle so that the light Won't flash in the window.

To najnowsze *Forefathers' Eve*, spośród wszystkich innych istniejących przekładów *Dziadów*, najlepiej także przekazuje swoście pojęty przez tłumacza uniwersalizm sztuki¹⁰ – niestety często kosztem jej polskości. Aluzje do literatury polskiej¹¹ czy realiów spod zaboru rosyjskiego są w tej wersji albo pominięte, albo niewyjaśnione, albo zagmatwane. Kraszewski pomija na przykład tłumaczenie pejoratywnych określeń kozaków i Rosjan: „Dońce”, „Moskale” i „Moskwiczyn”¹² (przykłady A i B), a „kibitkę” (C, D, E, F, G) – karetkę służącą do przewozu polskich więźniów – oddaje za pomocą szeregu różnych quasi-ekwiwalentów: *car-load*, *wagon*, *coach*, *onrushing train*, *train*, *penal train* (kolejno: *ładunek całowagonowy*, *furmanka*, *dylizans*, *najeżdżający pociąg*, *pociąg karny*), co wprowadza do tekstu zamieszanie. Klara Głowczewska w przekładzie *Imperium* Kapuścińskiego [1994] tłumaczyła ten wyraz konsekwentnie

¹⁰ Zob. przyp. 8.

¹¹ W przekładzie Kraszewskiego niewidoczne są nawiązania oryginału do takich utworów jak: *Ziemiaństwo polskie* Kajetana Koźmiana, *Z pamiętników historycznych o dawnej polszce* Ursyna Niemcewicz, *Do króla* Ignacego Krasickiego oraz własnych wierszy Mickiewicza: *Kurhanek Maryli* i *Oda do młodości*.

¹² Jerzy Peterkiewicz [1958: 187], przekładając listy Norwida, tłumaczył ten wyraz jako: „Muscovites”.

i zgodnie ze sztuką jako po prostu „wagon”. Można go było również zostawić w pierwotnej formie, która funkcjonuje także w angielszczyźnie¹³.

A)

Część III, akt I, scena 1, w. 150-152, s. 138	Part III, act I, scene 1, v. 150-152, s. 188
I mógłbym kilku dońcom grzbiety naszpikować. Ale w pokoju – cóż stąd, że lat sto przeżyję I będę kłął Moskalów , i umrę – i zgniję.	I'm good at making Russian shishkabob, But set me free in peacetime? Why? What for? To curse at Russians through muffled gob?

B)

Część III, akt I, scena 1, w. 160-162, s. 138	Part III, act I, scene 1, v. 160-164, s. 189
Obaczą mię Litwini bracia i pomyślą: Wszakci to krew szlachecka , to młódź nasza ginie, Poczekaj, zbójco caru, czekaj, Moskwicinie! –	And let my brother Lithuanians Take one look at my unbent, cracklig frame, They'll say: „Dear Lord, a noble lad like him! Just wait, you bloody Tsar!” And thus their thin Expiring ember-hate will burst to flame!

C)

Część III, akt I, scena 1, w. 187-188, s. 139	Part III, act I, scene 1, v. 187-189, s. 190
Niedobre – dziś – na Sybir – kibitek dwadzieście Wywieźli.	They took Full twenty carloads to Siberia Today. Well, that's your news. None of it good.

¹³ Zob. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/kibitka>; <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/kibitka>; <https://www.merriam-webster.com/dictionary/kibitka> – 20.02.2019.

D)

Część III, akt I, scena 1, w. 232-234, s. 141	Part III, act I, scene 1, v. 232-236, s. 192
A wtem zacięto konia, – kibitka runęła – On zdjął z głowy kapelusz, wstał i głos natężył, I trzykroć krzyknął: „ Jeszcze Polska nie zginęła ”. –	„They’re not so heavy.” Whips cracked, horses pulled, And they were off. He doffed his cap, and cried Three Times, „ Poland hath not perished yet! ” While His wagon vanished in the rout, I stood

E)

Część III, <i>Ustęp: Droga do Rosji</i> , w. 1-2, s. 259	Part III, <i>Passages: The Road to Russia</i> , v. 1-2, s. 309
Po śniegu, coraz ku dzikszej krainie Leci kibitka jako wiatr w pustynie;	Over the snow, towards ever wilder lands The coach flies, like the wind over desert sands.

F)

Część III, <i>Ustęp: Droga do Rosji</i> , w. 135-139, s. 263	Part III, <i>Passages: The Road to Russia</i> , v. 135-41, s. 313
A wtem kibitka leci – przednie strażę I dział lawety, i chorych obozy Pryskają z drogi, kędy się ukaże, Nawet dowódców ustępują wozy. Leci kibitka ;	And now a line of wagons thunders near; The stream of soldiers, caissons and the sick Are pushed off to the side; the wild career Prompts even generals their steeds to prick Aside, out of the way, and down the ranks Subaltern thwacks subaltern ‘cross the shanks. Make room for the onrushing train!

G)

Część III, <i>Ustęp: Droga do Rosji</i> , w. 164, s. 264	Part III, <i>Passages: The Road to Russia</i> , v. 164, s. 313
Kibitka prosto do stolicy wali.	While on the penal train flew, in a rush.

W przykładach B oraz D, oprócz słów wskazujących na realia za-
boru rosyjskiego, wystąpiły wyrażenia konotujące polskość – tj. „krew
szlachecka” oraz „Jeszcze Polska nie zginęła!” – które Kraszewski od-
dał poprzez pozornie prawidłowe odpowiedniki: „noble lad” (*szlachetny
młodzieniec*) oraz „Poland hath not perished yet!” (*Jeszcze Polska nie
zginęła!*). Odpowiedniki te, jednakże, albo wywołują u anglojęzycznych
odbiorców inne skojarzenia niż w przypadku czytelników polskich (*szla-
chetny młodzieniec* nie musi pochodzić przecież z rodziny szlacheckiej,
poza tym w Anglii nie występuje taka klasa społeczna jak szlachta), albo
w ogóle nie przywodzą na myśl żadnych asocjacji (trudno, by odbiorcy
przekładu znali słowa polskiego hymnu narodowego i bez podpowie-
dzi tłumacza domyślili się, z jak ważną aluzją intertekstualną mają do
czynienia).

Inaczej dzieje się z fragmentem, w którym zostały przywołane sym-
bole Polski (krzyż) i Litwy (Pogoń):

Część III, <i>Ustęp: Petersburg</i> , w. 205-206, s. 274	Part III, <i>Passages: Petersburg</i> , v. 205-06, s. 321
Chrześcijaninem jestem i Polakiem, Witam cię Krzyża i Pogoni znakiem .	I am a Christian, and a Pole. And fain Would serve a fellow Lithuanian...

Tłumacz podjął decyzję, aby je pominąć, koncentrując się na przeka-
zaniu przesłania tekstu („*Forefather's Eve* is all about love” [*Dziady* do-
tyczą miłości we wszystkich jej przejawach]), na czym cierpi jednak nie
tylko narodowy charakter dramatu, ale także jego spójność i ogólny sens,
ponieważ pod koniec sceny VIII pierwszego aktu III części *Dziadów* (*Bal
u Senatora*) ksiądz Piotr przepowiada Konradowi długą podróż i spotka-
nie z tajemniczym mężem, którego rozpozna po powitaniu „w Imię Boże”
(w. 632). We fragmencie *Ustępu*, będącym „jakby drugim aktem utworu”
[Polańczyk, 1997: 13], spełnia się to proroctwo i Konrad zostaje przywi-
tany następującymi słowami:

Co ci potrzeba, rozkaż w Imię Boże;
Chrześcijaninem jestem i Polakiem,
Witam cię **Krzyża i Pogoni znakiem** (*Dziady* III, *Ustęp: Petersburg*, w. 204-206, s. 274).

Tymczasem przekład oddaje przepowiednię księdza Piotra dużo mniej
dosłownie, zastępując słowa pozdrowienia „Witam cię krzyża i Pogoni

znakiem” zaledwie poprzez „Będę służył rodakowi Litwinowi”, co czyni sztukę mniej czytelną, koherentną i... polską:

Command me, friend, in God's most holy name –
I am a Christian, and a Pole. And fain
Would serve a fellow Lithuanian... (*Frefathers' Eve, Passages: Petersburg*,
v. 204-206, s. 321).
(Rozkazuj mi, przyjacielu, w najświętsze imię boże –
Jestem chrześcijaninem i Polakiem. I chętnie
Będę służył rodakowi Litwinowi...)

Jednocześnie tłumacz nie zachowuje spójności oryginału, bowiem mickiewiczowskie „w Imię Boże” przekłada najpierw jako: „in the Lord's Name” (W Imię Pana; s. 300), co w dalszej części tekstu zamienia na: „in God's most holy name” (w najświętsze imię Boga; s. 321). Znow bardzo wyraźnie daje o sobie znać jego dążenie do rozluźnienia, i tak przecież luźnej, struktury dramatu romantycznego oryginału.

Lektura zarówno przekładu Kraszewskiego, jak i jego wyjaśnień wyłuszczonych we wstępie przekonują więc, że tłumacz istotnie skupił się na oddaniu ogólnoludzkich, wszechobejmujących treści utworu, jednocześnie tonując narodowy charakter sztuki. Jego *Dziady* są bardziej bajroniczne i europejskie niż głęboko polskie, co umożliwiło mu udowodnienie tezy, iż cykl „assures Mickiewicz a place in the ranks of the great Europeans like Goethe and Dante, Shekespeare and Eliot” (zapewnia Mickiewiczowi poczytne miejsce wśród wielkich Europejczyków takich jak Goethe i Dante, Szekspir i Eliot) [Kraszewski, 2016: 6] i z pewnością ukazuje hierarchię ważności w pracy tłumacza.

To nachylenie ku tematami uniwersalnym (tu sprowadzonym do prawdy, iż cały cykl „jest historią o duszy chrześcijanina, który uczy się kochać wszystkich” [Kraszewski, 2016: 23]) jest samo w sobie sprytnym rozwiązaniem translatorskim i próbą dotarcia do szerszych rzeszy czytelników, ponieważ o ile narodowy charakter dzieł literackich okazuje się często nieprzekładalny, to ich ogólnoludzkie przesłanie wydaje się zrozumiałe

w każdej kulturze docelowej. W przypadku tłumaczenia *Dziadów* przez Kraszewskiego potwierdziła się również teoria głoszona przez przedstawicieli szkoły manipulistów, że „translations are not made in the vacuum” (przekłady nie powstają w próżni) [Lefevere, 2002: 14], a oryginały ulegają tak zwanej refrakcji [Bukowski, Heydel, 2009: 23-24] – tj. przekształceniom przy przeniesieniu w inny system literacki, inny język i inną kulturę. Tak jak promień światła, który załamuje się przy przejściu z jednego ośrodka w drugi, tak tekst literacki przekształca się w tłumaczeniu pod wpływem różnych mniej lub bardziej widocznych czynników zewnętrznych takich jak „struktury władzy, interesy narodowe, systemy religijne oraz ekonomię, których działaniom na różnych płaszczyznach podlega tłumacz” [Bukowski, Heydel, 2009: 25]. Tu czynnikiem deformującym (w dość umiarkowany sposób) oryginał była najwyraźniej chęć dotarcia do szerszego kręgu odbiorców poprzez dostosowanie tekstu do czytelniczych przyzwyczajeń i potrzeb¹⁴ oraz do norm obowiązujących w kulturze docelowej¹⁵, a także – być może – podporządkowanie się polityce wydawniczej. Tak więc anglojęzyczne *Dziady* zostały „zmanipulowane” w taki sposób, aby uwypuklić uniwersalizm sztuki i jej strukturę dramatu romantycznego przy jednoczesnym pomniejszeniu narodowego charakteru tekstu.

Aneks.

Wybrana bibliografia anglojęzycznych przekładów *Dziadów*

- Mickiewicz, A. (1925), *Forefathers' Eve (Prologue and Scenes I-V)*, trans. D. Prall Radin, ed. G. Rapall Noyes, School of Slavonic Studies in the University of London, King's College, London.
- Mickiewicz, A. (1929), „She is fair as a spirit of light...” from *Forefathers' Eve*, „What is my life?...” from *The Improvisation*, w: Sobolewski, P. (ed.), *Poets and Poetry of Poland: A Collection of Polish Verse*, Paul Soboleski Society, Milwaukee, WI, s. 217.

¹⁴ Lawrence Venuti [1992; 1995; 1998], badając anglojęzyczne przekłady, udowodnił, iż ich adresaci oraz domy wydawnicze domagają się od tłumaczy stosowania strategii udomowienia i usuwania z tekstów śladów obcości.

¹⁵ Badają je z kolei przedstawiciele teorii polisystemów: Itamar Even-Zohar i Gideon Toury. Zob. Bukowski, Heydel, 2009: 21-23; Even-Zohar, 2009: 195-204; Heydel, 2009: 24-25; Toury, 1995; Toury, 2009: 205-223.

- Mickiewicz, A. (1944), *Poems*, trans. D. Prall Radin, ed. G. Rapall Noyes, The Polish Institute of Arts and Sciences in America, New York.
- Mickiewicz, A. (1956), *The Great Improvisation* [from Part III of *Forefathers' Eve*], trans. L. Varese, Voyages, New York.
- Mickiewicz, A. (1968), *Forefathers* [Parts I, II & III], trans. Count Potocki of Montalk, Polish Cultural Foundation, London.
- Mickiewicz, A. (1977), *Forefathers' Eve: Part III*, w: Segel, H.B. (ed.), *Polish Romantic Drama: Three Plays in English Translation* (revision of R. Noyes translation), Cornell UP, Ithaca, s. 50-156.
- Mickiewicz, A. (2000), *Forefathers' Eve: Dresden Text*, trans. Ch.S. Kraszewski, Libella Veritatis, Lehman, PA.
- Mickiewicz, A. (2002), *Forefathers' Eve*, Part III: excerpts, trans. M.J. Mikoś, w: Mikoś, M.J., *Polish Romantic Literature: An Anthology*, Slavica Publishers, Columbus, OH/Bloomington, s. 47-60.
- Mickiewicz, A. (2016), *Forefathers' Eve*, trans. Ch.S. Kraszewski, Glagoslav Pulications, London.

Bibliografia

- Bałuk-Ulewiczowa, T. (2000), *Beyond Cognizance: Fields of Absolute Untranslatability*, w: Kubiński, W., Kubińska O., Wolański, T. (eds.) (2000), *Przekładając nieprzekładalne...*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, s. 173-182.
- Barańczak, S. (1994), *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Poznań.
- Bukowski, P., Heydel, M. (2009), *Przekład – język – literatura*, w: Bukowski, P., Heydel, M. (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Znak, Kraków, s. 5-37.
- Even-Zohar, I. (2009), *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, w: Bukowski, P., Heydel, M. (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Znak, Kraków, s. 195-203.
- Heydel, M. (2009), „Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem”, *Teksty Drugie*, 6, s. 21-33.
- Kapolka, G.T. (2001), recenzja (Mickiewicz, A., *Dziady (Forefathers' Eve): Dresden Text*, Charles S. Kraszewski (transl.), Libella Veritatis, Lehman, PA), *The Polish Review*, 46, 3, s. 371-373.
- Kapuściński, R. (1994), *Imperium*, trans. K. Głowczewska, A.A. Knopf, New York.

- Kraszewski, Ch.S. (2016), *Introduction*, w: Mickiewicz, A., *Forefathers' Eve*, trans. Ch.S. Kraszewski, Glagoslav Pulications, London, s. 5-124.
- Lefevere, A. (2002) *Translation/History/Culture: A Sourcebook*, Routledge, London.
- Mickiewicz, A. (1982), *Utwory dramatyczne*, t. 3, Czytelnik, Warszawa.
- Peterkiewicz, J. (1958), „Cyprian Norwid. Letters”, *Botteghe Oscure*, 22, s. 178-190.
- Polańczyk, D. (1997), *II I IV część „Dziadów” Adama Mickiewicza*, Biblioteka Wysyłkowa, Lublin.
- Stefanowska, Z. (1984), *Dziady*, w: Hutkiewicz, A. [et al.] (red.), *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Toury, G. (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
- Toury, G. (2009), *Metoda opisowych badań przekładu*, w: Bukowski, P., Heydel, M. (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Znak, Kraków, s. 205-221.
- Venuti, L. (1992), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London–New York.
- Venuti, L. (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London–New York.
- Venuti, L. (1998), *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London–New York.

STRESZCZENIE

W 2016 roku ukazał się w języku angielskim pierwszy pełny przekład czterech części *Dziadów* Mickiewicza. Sam fakt publikacji tłumaczenia całego cyklu dramatycznego, uznawanego za jeden z najdonioślejszych w literaturze polskiej, jest nie lada osiągnięciem. Jeśli weźmie się pod uwagę narodowy charakter utworu, głęboko zanurzonego w polskiej kulturze oraz w biografii autora – tłumaczenie w zasadzie nieprzekładalnego tekstu może się wydać jeszcze większym osiągnięciem. Jednak – tak jak wszystkie inne – i to tłumaczenie „nie powstało w próżni”, co w znacznym stopniu wpłynęło na oddanie jego polskości oraz luźnej struktury dramatu romantycznego. Autorka artykułu śledzi zmiany i zniekształcenia, jakim uległ oryginał, oraz wskazuje ich przyczyny.

Słowa kluczowe: *Dziady*, Mickiewicz, Kraszewski, *Forefathers' Eve*, manipulizm

ABSTRACT

Manipulism and the First Complete Verse Translation of *Dziady* into English

How did the translator cope with the task of translating into English the national poetic drama series which, together with *Pan Tadeusz* and *Wesele*, is considered to be one of the national epics? Did he manage to respond to the linguistic and cultural challenges such as: the complicated structure of the Romantic drama, the combination of low and grand styles, the depiction of Polish society at the time of the Partitions, the interweaving of historical and autobiographical events into the texture of the plot and the Polish reality pictured? Is the epic translatable at all? This translation – like all others – “was not made in the vacuum” which influenced the rendition of its Polishes and the loose structure of Romantic drama. The author of this paper identifies changes and deformations of the Polish *Dziady* in Kraszewski’s translation and shows their cause.

Key words: *Dziady*, Mickiewicz, Kraszewski, *Forefathers' Eve*, manipulism