



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Warsztat Mickiewicza tłumacza

Author: Magdalena Bąk

Citation style: Bąk Magdalena. (2004). Warsztat Mickiewicza tłumacza. W: M. Piechota, J. Ryba (red.) "Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... : autorzy, dzieła, czytelnicy" (S. 72-88). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Bąk

Warsztat Mickiewicza tłumacza

Przed wyzwaniem, jakie stanowi tłumaczenie tekstu literackiego, stanął Mickiewicz bardzo wcześnie – jeszcze jako uczeń nowogrodzkiej szkoły. W późniejszym okresie, podczas studiów uniwersyteckich, z upodobaniem oddawał się działalności przekładowej nie dlatego, że wynikało to z programu nauczania, ale z powodu przekonania o pożytku wynikającym z takiej pracy. Tłumacz musi być świadomy faktu, że każdy tekst w swym „rodzimym” języku wpisany jest w skomplikowaną sieć zależności leksykalnych, frazeologicznych, kulturowych, dzięki czemu wywoływać może liczne skojarzenia. Przekład jest wyrwaniem tekstu z jego naturalnego środowiska i umieszczeniem w innym, którym rządzą inne zasady słowotwórcze, reguły gramatyczne, osadzone w innej kulturze i odwołujące się do innej tradycji literackiej. W tej sytuacji odtworzenie bogactwa znaczeń przywoływanych przez oryginał w języku przekładu jest niemożliwe. Sama jednak próba osiągnięcia tego celu dostarcza wiedzy językowej, jakiej nie można zdobyć w trakcie lektury czy dzięki własnej aktywności pisarskiej. Poruszanie się pomiędzy tekstami i językami uczy dyscypliny, precyzji wyrażania, daje odwagę eksperymentowania i zmuszania słowa do ujawnienia jak największej liczby możliwych znaczeń. Autor *Balad i romansów* traktował działalność przekładową jako swoistą próbę generalną. Niejednokrotnie tematy, które sam zamierzał podjąć, ćwiczył najpierw, tłumacząc adekwatne dzieła obcych autorów¹. Jakiego rodzaju wiedzę zdobywał w ten sposób młody poeta? Odpowie-

¹ Z. Szmydtowa: *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnio-europejskich*. Warszawa 1955, s. 121.

dzi na to pytanie chciałabym udzielić na podstawie krótkiej analizy kilku tekstów, których tłumaczeniem zajmował się Mickiewicz w okresie wileńsko-kowieńskim i w okresie rosyjskim.

Jednym z najciekawszych nieoryginalnych tekstów poety jest bez wątpienia *Światło i ciepło*, wiersz będący polską wersją *Licht und Wärm* Friedricha Schillera. Na początku zapytać należy o to, czy Mickiewicz rzeczywiście dokonać chciał przekładu czy też parafrazy wspomnianego utworu. Wprawdzie opatrzył go adnotacją: „z Szylera”, co mogłoby sugerować jedynie „naśladowanie z Schillera”. Takiego doprecyzowania jednak brak, a praktyka wydawnicza dopuszcza w tym miejscu inne uzupełnienie: „tłumaczenie z Schillera”. Sam Mickiewicz w liście do Józefa Jezowskiego, któremu wysłał polski tekst *Światła i ciepła*, konsekwentnie nazywa swą pracę tłumaczeniem, pisze:

Dziś rano, leżąc w łóżku, tłumaczyłem Szylera wierszyk i tu dołączam. [...] Napisz do mnie, czyś zrozumiał myśl piękną autora w tym tłumaczeniu. Już bym i tak wiele wygrał; bo też Szylera tłumaczenie jest niezmiernie trudne.²

Jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy mamy tu do czynienia z tłumaczeniem tekstu Schillera, czy też jego parafrazą, ma największe znaczenie przy próbie oceny wyników pracy Mickiewicza. Wartościowanie nie jest jednak tym, na czym chciałabym się skupić. Zamierzam jedynie poddać oba teksty lekturze, która będzie odsyłać je do siebie wzajemnie, a takie postępowanie jest uprawnione niezależnie od tego, czy pracę Mickiewicza nazwiemy parafrazą czy przekładem³.

Już tłumaczenie tytułu może budzić wątpliwości. Mickiewicz posłużył się spójnikiem „i” – choć niemieckie „und” mógł przetłumaczyć także jako polskie „a”, które w tym wypadku bliższe byłoby chyba tekstowi oryginalnemu. Wybór spójnika o funkcji łącznej zamiast przeciwstawnej jest tekstowym śladem przekonania Mickiewicza o ścisłym związku między wspomnianymi pojęciami. Jest to swoista relacja współzależności, podkreślona dodatkowo przez wprowadzony do pierwszej strofy symbol ognia (nieobecny w oryginale)⁴. Bohater Mic-

² A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 14: *Listy. Część pierwsza: 1815–1829*. Oprac. M. Der-nałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 1998 [Wydanie Rocznicowe], s. 129–130.

³ Różnica polegałaby tu zapewne na tym, że w przypadku parafrazy postępowanie takie jest nieodwołalne, w przypadku przekładu zaś dopuszczalne.

⁴ Na łączenie semantyki ognia i światła jako typową cechą poezji Mickiewicza zwraca uwagę K. Górski: *Semantyka ognia*. W: *Idem: Mickiewicz. Artyzm i język*. Warszawa 1977, s. 436–463.

kiewicza już w pierwszej zwrotce ukazany jest jako „ogniem niebieskim karmiony”, pozostaje więc pod wpływem zarówno światła, jak i ciepła. Jest to zgodne z obrazowaniem Mickiewicza z tego okresu (w tej funkcji występują symbole ognia i słońca; warto też wspomnieć o wierszu *Toasty*, gdzie pojawia się myśl o nieodłącznym związku światła i ciepła). Nie jest to jednak przekonanie, które mógł Mickiewicz wyczytać z wiersza Schillera, u niego bowiem te dwa pojęcia są wyraźnie od siebie oddzielone. W pierwszej strofie jego bohater pozostaje jedynie pod wpływem wewnętrznego ciepła („Und weiht, von eldem Eifer warm”⁵), które rozumieć możemy jako gorliwość, radosne oczekiwanie, wreszcie miłość (choć ta ostatnia interpretacja jest już odczytaniem niejako *ex post* – w kontekście całego wiersza). Światło pojawia się bezpośrednio dopiero w strofie trzeciej⁶.

Bohatera wiersza poznajemy w momencie inicjacji, narodzin, czyli wejścia w świat. W utworze Schillera jest on jednak ciągle bohaterem oczekującym, który jedynie „wierzy”, że świat odpowie na jego ciepło i entuzjazm tym samym. Ta wiara może zostać zweryfikowana. Inaczej bohater Mickiewicza – on już sformułował swój sąd o świecie: „A co mu tylko wewnętrzne marzą duchy, / **To się i zewnątrz wydaje**”⁷ (podkr. – M.B.). Śpieszy więc ku temu światu, a dwa ostatnie wersy pierwszej strofy – dzięki anaforycznemu „Pędzi” nieobecnemu w oryginale – dodają temu działaniu dynamiki.

Schiller pokazuje bohatera w świecie, konfrontację jego oczekiwań z rzeczywistością dopiero w strofie drugiej. Mickiewicz od pierwszego wersu przepowiadał rozczarowanie światem – tak, jakby już się ono wydarzyło. U Schillera człowiek wstępuje po prostu w świat („Der beßre Mensch tritt in die Welt”), co brzmi neutralnie. W tekście Mickiewicza młodzieniec wstępuje „między świeckie zgraje”. Pojawiający się tutaj rzeczownik „zgraja” ma negatywne zabarwienie, w odniesieniu do świata ludzi może brzmieć pogardliwie. W tej sytuacji nie dziwi fakt, że Mickiewicz określa swojego bohatera epitetem „dzielny” – podkreślając trudność jego misji⁸.

⁵ F. Schiller: *Licht und Wärme*. In: *Idem: Gesammelte Werke*. Bd. 1: *Gedichte*. Hrsg. und eingeleitet von A. B u s c h. Berlin 1955. Wszystkie cytaty z wiersza pochodzą z tego wydania.

⁶ W strofie drugiej jest natomiast ewokowane przez sytuację rozpoznania (spozostregania), w której znajduje się bohater.

⁷ A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Cz. Z g o r z e l s k i. Warszawa 1993, s. 462. Wszystkie cytaty z poezji Mickiewicza pochodzą z tego wydania. Numery stron podaję w nawiasach.

⁸ Dzielny definiowany jest bowiem w pierwszej kolejności jako odważny, bohater-ski, mężny, odznaczający się dużą odpornością w zwalczaniu przeciwności.

Przekład drugiej strofy budzi zastrzeżenia filologa głównie ze względu na dodane przez Mickiewicza słówko: „niestety”⁹. Przede wszystkim należy ustalić, do czego się ono odnosi. Sądzę, że nie dotyczy ono młodzieńca ani jego postawy, a jedynie świata, który okazał się tak niedoskonały. Wykrzyknienie to jest kontynuacją zmian przeprowadzonych w strofie pierwszej, podkreśla negatywną ocenę świata, który zresztą wydaje się znacznie gorszy niż w utworze Schillera. Tam był jedynie mały i ciasny („so klein, so eng!”), Mickiewicz zaś pisze: „Wszystko – nic lub drobność licha”. Prawda o świecie, która w ostatniej strofie utożsamiona zostanie ze światłem, zabiła wewnętrzne ciepło, żarliwość, entuzjazm młodego człowieka. Zamiast wyzwolenia przyniosła konieczność zamknięcia się na całą zewnętrzność, która nie dorównała oczekiwaniom. Młodzieniec ten pozornie przyjmuje zasady rządzące światem (akceptuje ciasnotę, zamknięcie), ale wykorzystuje je niejako przeciwko temu światu, ocalając w sobie to, czego na zewnątrz nie dałoby się zachować. Paradoksalnie bohater wiersza Schillera bliski jest kreacjom bohaterów ballad – jego męstwo i siła polegają na tym, że nie poddaje się, nie otwiera się na to, co zewnętrzne, w ten sposób ocalając siebie¹⁰. Jest jednakże prawdą, że wybierając taką postawę, bohater upodabnia się do egoisty, który „siebie tylko ma na straży”. Jest to cena, którą musi on zapłacić za podjętą przez siebie decyzję.

Inaczej charakteryzuje młodzieńca Mickiewicz. Dla niego ten obraz świata objawiony przez światło-prawdę okazał się przyczyną klęski. Przedwczesne utożsamienie światła i ciepła daje znać o sobie. Wewnętrzny entuzjazm nie miał nic wspólnego z prawdą, nie potrzebował jej, aby się zrodzić, prawda zaś nie ma nic wspólnego z entuzjazmem i miłością. Doświadczenie to pokonało jednak młodzieńca, który okazał się nie tak dzielny, jak to w pierwszym wersie zapowiadał Mickiewicz. Miłość, którą czuł w sercu, nie tylko nie daje się snuć

⁹ S. Skwarczyńska: *Rola „Zbójców” w Mickiewicza twórczej recepcji Schillera*. W: Eadem: *Mickiewiczowskie powinowactwa z wyboru*. Warszawa 1957, s. 364.

¹⁰ Takich bohaterów pokazuje też w swych balladach Schiller – bohater zwycięski to ten, który nie ugina się pod naciskiem stosunków zewnętrznych i pozostaje wierny sobie. Tak jest w przypadku Damona w balladzie *Poręka*. Nie dostosowuje się on do reguł zewnętrznych nawet w chwili zagrożenia śmiercią i odnosi zwycięstwo – zmienia się zagrażający mu tyran. Podobnie bohater *Rękawiczki* – jego ukłon w stronę damy jest tylko pozornym ustępstwem na rzecz dworskiej konwencji. Swoim odejściem rycerz daje jednak wyraz własnej odrębności i niezależności, zamknięcia na świat, którego nie akceptuje. Analogicznie bohater, który otwiera się na niedoskonałości tego świata, nie ma dość siły, aby postępować w zgodzie z własnym sercem, ponosi klęskę (przekładem takiego bohatera jest choćby młodzieniec z ballady *Nurek*).

w tym lichym świecie – nie daje się ocalić nawet w sercu. Dlatego w ostatnim wersie drugiej strofy pisze Mickiewicz, że „bije ono tylko samo sobie”. Znamienne, że nie wspomina tu już o miłości (w przeciwieństwie do Schillera). Słowo „miłość” musiałoby przywołać skojarzenia z ogniem, a więc światłem i ciepłem zespolonymi w jedno. Zamiast tego mamy bijące samemu sobie serce, co jednoznacznie kojarzy się z ograniczeniem jego zadania do podtrzymania funkcji życiowych.

Strofa trzecia stanowi swoiste podsumowanie. U Schillera, który od początku swego wiersza konsekwentnie oddzielał światło od ciepła, znajdziemy w niej wyraźne sformułowanie tej zasady. Mickiewicz formułuje ją również – w ślad za oryginałem, ale u niego jest ona zaprzeczeniem hipotezy postawionej w pierwszej strofie wiersza. Westchnienie Schillera („Sie geben, ach! nicht immer Glut, / Der Wahrheit helle Strahlen”) jest wyrazem zadumy nad prawami rządzącymi światem. Mickiewicz wzmacnia je – poprzez powtórzenie („Prawdo! o Prawdo!”) – aż nabiera ono charakteru niemalże wyrzutu¹¹. Dalej poeta pisze: „twój błysk złotofarby, / Choć zawsze świeci, lecz nie zawsze pali!” (s. 462). Światło zostaje więc uznane za atrybut prawdy (sugeruje to zresztą nawet logika języka, mówimy: „oświecić” w znaczeniu: wyjaśnić, uświadomić), ale zamiast prostego przymiotnika „jasne”, jak to jest u Schillera, zyskuje określenie „[blask] złotofarby”. Sądzę, że epitet ten ma na celu podkreślenie faktu, że ów blask, jasność prawdy dotyczą jedynie koloru, nie mają nic wspólnego z innymi wrażeniami. Przymiotnik ten ma więc zapobiec ewentualnemu łączeniu owego błysku światła z ogniem i ciepłem (a przecież pojęcia te w wyobraźni Mickiewicza istniały zależnie od siebie)¹².

W zakończeniu wiersza pojawia się wątpliwość dotycząca tego, jak poradzić sobie z bezlitosną Prawdą. Trudność polega na tym, aby nie płacić sercem za wiedzę, ciepłem za światło. Schiller, pamiętając historię młodzieńca, radzi, aby połączyć entuzjazm i silną uczuciowość

¹¹ Myślę, że nie bez znaczenia jest tu fakt, iż Mickiewicz pisze rzeczownik „prawda” wielką literą (choć ortografia polska tego nie wymaga). Można to chyba uznać za wyraz personifikacji zjawiska abstrakcyjnego – tym bardziej więc zwrot do Prawdy można interpretować jako wyrzut wobec jej surowości.

¹² Myślę, że można się pokusić o jeszcze jedną interpretację przytoczonego przymiotnika – interpretację „słowotwórczą”, a raczej wykorzystującą skojarzenia semantyczne. „Złoto-farba”: jeśli złoto pozostaje po prostu określeniem koloru, o tyle farba przywołuje skojarzenia z farbowaniem, malowaniem, a więc zmienianiem koloru, być może pewnego rodzaju oszustwem, polegającym na ukryciu (tutaj kolor złoty, a więc kolor słoneczny i w tym sensie ciepły, ukrywałby – farbował – to, co zimne). W *Słowniku* Lindego wyrazy farba i barwa (bliskie semantycznie) oznaczają zarówno kolor, jak i „pozór, płaszczyk, powierzchowność”, a więc kojarzą się z udawaniem, oszukiwaniem (por. S. B. Linde: *Słownik języka polskiego*. T. 1. Warszawa 1954, s. 60, 643).

z rozważnym, chłodnym spojrzeniem na świat. Połączyć, a więc znaleźć równowagę, właściwe miejsce dla każdego z nich (żar wewnątrz, chłód na zewnątrz). Mickiewicz udziela tej samej rady, ale w kontekście historii jego młodzieńca jest ona dosyć enigmatyczna i trudno się dziwić, że Jeżowski pyta autora tłumaczenia, kim właściwie jest wspomniany przez niego w zakończeniu „zapaleńca”¹³. To rzeczywiście dość zaskakujące określenie, skoro z owego zapaleńca (który chciał cały świat kochać) i marzyciela (który sądził, że ten świat jest tak wspaniałą, jak to sobie wymyślił) niewiele, zdaniem Mickiewicza, zostało. W tej sytuacji końcowe wykrzyknienie: „A najszcześniejszy, kto jednoczy społeczeństwo / Duch zapaleńca ze światowcem czołem!” (s. 462) brzmi jak życzenie, w którego realizację na dodatek sam poeta nie wierzy (skoro pokazał, jak próby godzenia sprzeczności kończą się samotnością i smutnym skazaniem na siebie tylko).

Zdaniem Stefanii Skwarczyńskiej, różnice między niemiecką a polską wersją wiersza *Światło i ciepło* wynikają z oceny postępowania młodzieńca – Schiller pochwała egoizm, który Mickiewicz potępia. Nie sądzę jednak, aby można było zgodzić się na taką interpretację. Różnica pojawia się tutaj bowiem nie na poziomie wartościowania, ale na poziomie rozumienia¹⁴. Schiller pokazuje bohatera, który odnosi mimo wszystko zwycięstwo nad światem, pokonując go niejako jego własną bronią. Prawda przyniosła rozczarowanie, ale nie klęskę, bohater realizuje przynajmniej częściowo swe zamierzenia, pozostaje wierny sobie, choć obojętny dla świata¹⁵. Mickiewicz rozumie jednak tę sytuację jako klęskę bohatera. Prawda o świecie przytłacza go, zabija miłość w jego sercu, skazując na ponurą egzystencję. Dlaczego Mickiewicz w ten sposób odczytał wiersz Schillera? Myślę, że powodem mógł być sposób rozumienia przez niego symbolu światła.

¹³ O wątpliwościach Jeżowskiego por. S. Skwarczyńska: *Rola „Zbójców”...*, s. 343. Dodać jednak należy, że Jeżowskiego dziwić powinno jedynie pojawienie się takiej propozycji w tym miejscu tekstu, nie zaś samo słowo, które pochodzi od czasownika „zapalać” określającego w poezjach Mickiewicza postawę głębokiej uczuciowości, zaangażowania, oddania się sprawie (K. Górski: *Semantyka ognia...*, s. 458).

¹⁴ Samo zresztą pojęcie egoizmu nie wydaje się tutaj zasadne. Ani Schiller, ani Mickiewicz nie formułują tak jednoznacznej i upraszczającej w gruncie rzeczy oceny swego bohatera. Zrozumienie tego fenomenu ułatwić powinien kontekst filozoficzny – przecież u J.J. Rousseau pojawia się rozróżnienie na *amour propre* i *amour de soi*, oba są rodzajem samolubstwa (szczególnie w tłumaczeniu różnica pomiędzy nimi zanika), a przecież dla Rousseau tylko ten pierwszy jest naprawdę zły.

¹⁵ Ten sposób myślenia znajdziemy też w innym tekście Schillera. W *Początku nowego stulecia* poeta pisze: „Musisz uciec od nacisku zdarzeń / W cichą serca twojego świątynię: / Wolność jest jedynie w kraju marzeń, / Piękno w pieśni zakwita jedynie” (F. Schiller: *Wybór pism*. Tłum. M. Jastrun. Warszawa 1975, s. 87).

Jeśli przejrzymy wiersze Mickiewicza powstałe w czasie bezpośrednio poprzedzającym tłumaczenie wiersza Schillera i w okresie następującym po wykonaniu tej pracy¹⁶, okaże się, że światło zawsze wartościowane jest u Mickiewicza pozytywnie¹⁷. Światło towarzyszy ujawnianiu zbrodni (ballada *Lilije*) i pojawieniu się Najświętszej Marii Panny (*Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*), symbolizuje bezpieczeństwo, jasność, pewność (*Żeglarz*). W *Odzie do młodości* zostaje ono utożsamione z wolnością, swobodą, a nade wszystko prawdą, która, jak światło, przebija się przez fałsz i nieczułość świata („Pryskają nieczułe lody / I przesady światło ćmiać”¹⁸). Pozytywna ocena światła pojawia się w wielu kulturach. W końcu „w kosmogonii większości ludów proces powstawania świata związany jest ze stawianiem się światła”¹⁹. Światło daje człowiekowi możliwość samorozpoznania, a także odkrycia otaczającego go świata – jest więc nośnikiem poznania i prawdy. Podobnie, według filozofii antycznej, proces poznania polega na oświeceniu przez światło²⁰. Mickiewicz, prezentując przekonanie o uwalniającej, pozytywnej mocy światła prawdy, pozostaje wierny tradycji i pamięci kulturowej. Tymczasem wiersz Schillera w tę właśnie podstawową zasadę godzi – światło (prawda) nie ma tu zbawczej mocy²¹. Różnica w rozumieniu historii młodzieńca wynikałaby więc głównie z różnic w poetyckiej wyobraźni – dla Mickiewicza prawda musi być tym wyzwalającym światłem (które w dodatku nie-

¹⁶ Utwory z lat 1818–1822.

¹⁷ W każdym razie pozytywnie wartościowane jest światło dnia – słońce. Inaczej jest ze światłem księżyca. Ilekroć się pojawia, staje się zapowiedzią katastrofy. Być może jego złowróżbna moc wynika z tego, że jest to w istocie światło odbite. Księżyc nie jest więc źródłem światła, które ma wielką siłę, a jedynie jego odbiciem. Odbicie zaś zakładać musi możliwość zniekształcenia, pewien pozór, a więc nie może być symbolem prawdy.

¹⁸ Można się tutaj także dopatrzeć połączenia motywu światła i ciepła – światło przebija się przez mrok, ciepło, które od niego pochodzi, topi lody, a więc prawda wyzwala świat z zakłamania, miłość leczy go z chłodu i obojętności. Oba „zjawiska” są ściśle od siebie zależne.

¹⁹ M. Lurker: *Przełamanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojna k o w s k i. Kraków 1994, s. 122.

²⁰ Ibidem, s. 123.

²¹ Dodać by może należało, że Schiller też pozostaje tu wierny swojemu obrazowaniu. Jest przecież wśród jego ballad ta, która pokazuje prawdę i jej odsłaniającą moc w negatywnym świetle. Historia młodzieńca z utworu *Przed posągiem w Sais* bardzo przypomina to, co przydarzyło się bohaterowi wiersza *Światło i ciepło*. Wbrew zakazowi, nieprzygotowany zrywa zasłonę, aby zobaczyć Prawdę. W efekcie: „Nazajutrz o świcie / Leżącego w świątyni znaleźli kapłani. / U stóp Izydy leżał błąd i nieczuły. [...] Na zawsze opuściła go radość życia i pogoda” (por. F. Schiller: *Przed posągiem w Sais*. Przeł. Z. Bi eń k o w s k i. W: *Ballady*. Wybrał i wstępem opatrzył L. L e w i n. Warszawa 1962, s. 28).

sie ze sobą ożywcze ciepło), dla Schillera światło prawdy może być światłem zimnym. Odkrycie tego faktu zburzyło „porządek” wiersza Mickiewicza, rozbiło konsekwencję poetyckich obrazów. W momencie, w którym zakwestionowana została najbardziej pierwotna zasada, jest już jasne, że bohater musi ponieść klęskę i żadnych połowicznych zwycięstw Mickiewicz nie będzie się tutaj dopatrywał. Dla Schillera przeciwnie – zasadą jest to, że światło-prawda może przynosić rozczarowanie, nieczułość, smutek, dlatego bohater, który się od światła odsuwa, w pewien sposób od niego uniezależnia, już tym samym odnosi – choćby częściowe tylko – zwycięstwo.

Znaczące przekształcenie tekstu oryginalnego, dokonane w procesie przekładu, Skwarczyńska²² tłumaczy faktem, iż Mickiewicz nie mógł się zgodzić na pokazaną przez Schillera postawę. Powyższa analiza obu tekstów pozwala postawić inną hipotezę, zgodnie z którą to właśnie symbol światła okazał się zwodniczy. Mickiewicz uległ logice własnego języka poetyckiego, umieszczając „pożyczone” od Schillera pojęcia w kontekście znaczeń przysługujących tym pojęciom w jego własnej twórczości. Skwarczyńska nazywa przekład *Światła i ciepła* jednym z najmniej udanych. Trzeba się z nią zgodzić, gdyż trafność przekładu mierzyć wypada wiernością względem oryginału²³. Kiepski to zatem przekład, lepsza parafraza i bardzo ciekawy wiersz. Praca nad nim pozwoliła Mickiewiczowi z pewnością uchwycić proces powstawania znaczeń w języku. Proces, który „dzieje się” dopiero podczas lektury osadzającej słowa w konkretnych kontekstach. Te same wyrazy: „światło” – „ciepło”, poza znaczeniami słownikowymi w języku niemieckim i polskim mają też swoje dodatkowe sensory w języku poetyckim Schillera i Mickiewicza.

Kolejnych przykładów na to, jak wiele mógł się nauczyć młody poeta, tłumacząc utwory obcojęzyczne, dostarcza analiza Mickiewiczowskich przekładów tekstów Byrona. Spróbujmy przyjrzeć się dwóm pracom tego typu. W przypadku wiersza *Sen* – mimo opatrzenia go podobnie enigmatyczną formułą („Z Lorda Byrona”) jak wiersz *Światło i ciepło* – intencja przetłumaczenia, a nie sparafrazowania wiersza jest wyraźna. I dopiero uważna („podwójna”, pomiędzy oryginałem i przekładem prowadzona) lektura ujawnia różnice, które i tym razem wynikają z odmienności języków poetyckich. W tej analizie

²² S. Skwarczyńska: *Rola „Zbójców”...*

²³ Piotr Fornelski przypomina, że można mówić o wierności dwóch tekstów jedynie jeśli zaznaczy się wyraźnie, pod jakim względem mają one być sobie wierne (P. Fornelski: *Kontekstualizacja przekładu. W: Między oryginałem a przekładem.* Red. J. Konieczna-Twardzikowa i U. Kropiwiec. Kraków 1995) – w tym wypadku byłyby to wierność pod względem poetyckiego obrazowania i skojarzeń, jakie ma ono wywołać.

chciałabym się zatrzymać nad kilkoma fragmentami, które pozwalają dostrzec nie rozbieżności pomiędzy angielskim oryginałem a polskim przekładem, ale kontrowersyjne wybory, których dokonał Mickiewicz, wcielając tekst Byrona w przestrzeń polskich tekstów.

W pierwszym wersie wiersza w przekładzie Mickiewicza czytamy: „Dwoiste życie nasze” (s. 161). Otwierający przymiotnik oznacza tyle co złożone z dwóch części, nic jednak nie mówi o stosunku, w jakim te dwie wyróżnione części pozostają względem siebie. Dalsze fragmenty: „sen ma świat udzielny”, „Troskiienne ciężarem przywalają sennym / I ujmują ciężaru naszym pracom dziennym” (s. 161) – wyjaśniają, że jedna z tych części to sen, który oddzielony jest tu wyraźnie od jawy (dnia). Takie rozumienie wspiera dodatkowo opozycja snu – jawy (nocy – dnia), która jest jedną z najsilniej zakorzenionych opozycji w świadomości i języku. Należy więc rozumieć, że zarówno sen, jak i jawa mają swoje miejsce w życiu, następują po sobie, przeplatają się niejako. Tymczasem ów przymiotnik *dwoiste* jest tłumaczeniem angielskiego *twofold*²⁴, którego słownikowe znaczenie to raczej: „podwójny”. Rozpisując angielskie słowo, otrzymamy: *two* (dwa) – *fold* (zakładka, fałda, w znaczeniu czasownikowym: składać). Jest więc świat nie tylko dwoisty – z dwóch różnych natur złożony. Wersja angielska informuje jednocześnie o rodzaju zależności pomiędzy tymi dwiema sferami – są one względem siebie równoległe, podwójnie złożone, pod powierzchnią kryje się fałda, zakładka. Konsekwencje tej drobnej zmiany widać w całej części pierwszej. Mickiewicz napisze więc o śnie, iż „z rzetelną wiarą rządzi nad marnym królestwem” (s. 161), zamiast jak Byron nazwać domenę snu „dziką rzeczywistością” (*wild reality*). I zgodnie z logiką obrazów sen będzie się „wcielał” w człowieka – przejmował władzę nad nim w odpowiednich momentach – a nie „dzielił” go (*divide*) pomiędzy dwie równorzędne rzeczywistości. Przeprowadzone przez Mickiewicza zmiany prowadzą do powstania dwóch odmiennych koncepcji snu. Według Byrona, sen jest niejako odwrotną stroną jawy, cały czas obecną i ściśle do niej przylegającą. Potrzeba jedynie odpowiednich warunków, aby człowiek „zmylił otchłanie”. Mickiewicz natomiast pokazuje sen jako królestwo, które obejmuje władzę nad człowiekiem; kiedy ten zasypia, wtedy tylko ono także zaczyna istnieć i znika wraz z przebudzeniem. Ta koncepcja snu kojarzy się z naukowymi wyjaśnieniami jego fenomenu. Skoro sen „wywołuje duchy przeszłości” i „cienie z grobu”, to – zgodnie z poglądem psycholo-

²⁴ G. G. Byron: *Selection from Poetry, Letters and Journals*. London 1949, s. 170–175. Wszystkie angielskie cytaty z wiersza pochodzą z tego wydania.

gów – żeruje niejako na rzeczywistości dziennej, od niej pożyczając bodźców i wrażeń, które są potem jedynie „twórczo” przekształcane w obrazy trudne do rozpoznania (dlatego czytamy też: „one, gdy ze- chca, na to przerobić nas mogą, / Czym nie byliśmy nigdy”; s. 162). Rzecz charakterystyczna, że Mickiewicz, który teoretycznie odrzucał wszelkie naukowe tłumaczenia snu, w swojej twórczości dawał cza- sem obrazy tego zjawiska zgodne z ich założeniami²⁵.

Inaczej jest jednak u Byrona. Zaznaczona na początku podwójność świata, jego złożenie z dwóch równoległych sfer, każe inaczej odczy- tywać wiernie przecież przez Mickiewicza przełożone wiersze. Wers: „Czynią [sny] z nas to, czym nie byliśmy” („They make us what we were not”) – powinniśmy raczej rozumieć jako ukazanie całkiem od- miennej wizji ludzkiego losu, która nie ma nic wspólnego z rzeczywi- stą sytuacją. Ten inny scenariusz realizuje się jednak w świecie snu, niejako alternatywnie do rozgrywającej się na jawie historii. I choć u Byrona pojawia się również myśl o tym, że być może sen to zaled- wie cień rzeczywistości, to jednak ginie ona w szeregu pytań, które nie znajdują ostatecznego potwierdzenia („The dread of vanished sha- dows – Are they so? / Is not the past all shadow – What are they? / Creations of the mind?”²⁶).

Dla interpretacji wiersza Byrona bardzo istotne jest dostrzeże- nie różnicy między dwoma użyciami pojęcia snu. Raz jawi się on jako druga strona bytu, niezależny od dziennej rzeczywistości świat, w któ- rym rozgrywają się odmienne historie, a ludzie żyją innym życiem.

²⁵ Przykładem tak skonstruowanej sceny jest sen Senatora – o tej niekonsekwencji Mickiewicza pisze Maria Cieśla-Korytowska w: *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1997, s. 79.

²⁶ Analogiczny fragment w przekładzie Mickiewicza brzmi następująco: „Więc mary są cienie? / Przeszłość nie jestże cieniem? Czymże jest marzenie?”. Tutaj ciąg pytań zmierza wyraźnie w stronę utożsamienia wszystkich wymienionych zjawisk (snu, prze- szłości, marzenia) z cieniem rzeczywistości. Wątpliwości Byrona w tłumaczeniu Mic- kiewicza giną. Szczególnie widoczne jest to w momencie, kiedy wprowadza on dodatko- wo pytanie o istotę marzenia. W języku polskim możliwe jest takie rozgraniczenie pojęć, egzystuje bowiem zarówno słowo „sen”, jak i „marzenie”, a ich znaczenia nie są tożsame. W języku angielskim na oznaczenie obu zjawisk musimy użyć tego samego rzeczownika *dream*. W tym wypadku możemy jednak być pewni, że Byronowi nie cho- dziło o marzenie, a jedynie dalej pytał o istotę snu, nie używa on bowiem wcale dwu- znacznego rzeczownika, posługując się jedynie zaimkiem *they* odsyłającym deiktycznie do snów, o których była mowa wcześniej. Mickiewicz, przywołując marzenia i włączając je w ten ciąg pojęciowy (sen – przeszłość – marzenie), eksponuje ulotność, nierzeczywi- stość, niesamodzielną ich wszystkich. Także snu, który w ten sposób zajmuje pozycję wtórną wobec rzeczywistości, jest jej cieniem, przekształceniem, a nie odrębną, nieza- leżną całością, względem tej pierwszej równorzędną.

Do tej sfery należą młodzieniec, dziewczyna i ich smutne dzieje. To nie wymyślone postaci, ale pełnoprawni mieszkańcy świata „po drugiej stronie lustra”. W drugim znaczeniu chodziłoby o sen jako „czynność” czy może raczej specyficzną aktywność umysłu, która umożliwia dotarcie do zakładki świata, tego, co zazwyczaj ukryte i niewidoczne, a co stanowi być może istotną tajemnicę bytu i jest ważniejsze od tego, co tak łatwo dostrzegane. W tym drugim znaczeniu pojawia się sen wszędzie tam, gdzie mówi poeta o charakterze swojej wizji²⁷. Sen jest więc u Byrona zarówno zasadą konstrukcji świata (fugi o dwóch równoległych liniach czasoprzestrzennych), jak i sposobem poznania (dochodzeniem do tego, co najważniejsze, choć niewidoczne dla oczu). Ta podwójność w tłumaczeniu Mickiewicza zanika – sen jest tu raczej odmiennym stanem świadomości, któremu czasem ulega człowiek. Różnica ta związana jest także zapewne ze specyfiką języków polskiego i angielskiego. W mowie Byrona wyraz *dream* ma swoje znaczenie rzeczownikowe (*a dream*) i tłumaczymy go wówczas jako sen (lub marzenie). Ten sam jednakże wyraz, bez żadnego przyrostka, funkcjonować może jako czasownik (*to dream*), a wtedy oznacza sen jako czynność. W tekście możliwe jest więc zachowanie tej podwójności. Inaczej jest w języku polskim, gdzie „sen” i „śnić” należą wprawdzie do tej samej rodziny i posiadają wspólny rdzeń, są to jednak dwa odrębne wyrazy.

Dla przedstawionej przez Byrona koncepcji snu można by znaleźć obrazowe powinowactwa w innych angielskich tekstach poetyckich tego okresu. Coleridge w *Pieśni o starym marynarzu*²⁸ mówi o duchach, które ukazywały się załodze statku we śnie. Równocześnie wyjaśnia jednak, że duchy te nie były wytworem sennych marzeń, wyzwolonych spod panowania rozsądku. Mowa tu bowiem o duchach, które istniały w świecie, choć niewidoczne, i które towarzyszyły podróżnikom. Sen był więc jedynie możliwością zobaczenia tego, co w świecie zazwyczaj ukryte. Podobnie zdaje się sądzić Wordsworth, który w wierszu *Lucy* pisze:

Sen błogi, tkliwy dar natury,
ogarnął mnie i więził,

²⁷ Fragmenty takie, jak: „A slumbering thought, is capable of years, / And curdles a long life into one hour” (tutaj chyba najlepiej wyjaśnia poeta, jak działa wizja senna). „A change came o'er the spirit of my dream”, „My dream was past; it had no further change. / It was of a strange order”.

²⁸ S.T. Coleridge: *Poezje wybrane*. Wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Z. Kubiak. Warszawa 1987, s. 48–76.

A cały czas się wpatrywałem
w ten zstępujący księżyc.²⁹

Znajdujemy tutaj interesujący obraz takiej podwójności świata, niezwyklej, bo doświadczanej przez młodzieńca, który egzystuje dokładnie na granicy tych dwóch światów, w jednym i drugim uczestnicząc.

Taki obraz snu ma więc swoje miejsce w angielskiej poezji i języku. Przekładając wiersz Byrona, Mickiewicz nie tylko musiał znaleźć ekwiwalent dla angielskiego *twofold*, co – jak się okazało – pozabawić może wiersz części istotnych skojarzeń. Musiał też wpisać ten tekst w system tekstów polskich tego czasu, zwłaszcza zaś swoich własnych, wśród których nie ma jeszcze w tym okresie takiej koncepcji snu, która odpowiadałaby Byronowskiemu rozumieniu tego fenomenu³⁰.

Przenosząc sen na grunt polskiej tradycji i obrazowania, Mickiewicz zmienił znaczenie tego motywu i sprawił, że wszystkie obrazy w tekście (choć wiernie oddane w tłumaczeniu) zyskują nową interpretację, zacierając się natomiast intencja oryginału. Oczywiście z łańcuchem można wskazać utwory, w których przesunięcia obrazowe nie

²⁹ W. Wordsworth: *Poezje wybrane*. Wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Z. Kubiak. Warszawa 1978, s. 41.

³⁰ Maria Piasecka twierdzi, że dopiero w *Prologu* drezdeńskich *Dziadów* (a więc osiem lat po przekładzie *Snu*) Mickiewicz wypracował teorię snu zbliżoną do Byronowskiej: „*The Dream* posiada własny, realny byt. Jest »drugim życiem« człowieka, gdybyśmy użyli formuły Gerarda de Nerval, czy też »życiem osobnym, wplatającym się w życie ziemskie«, jak określił go twórca *Obermanna*, Etienne P. de Sénancour” (*Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*. Wrocław 1992, s. 30). Piasecka słusznie ogranicza tę zbieżność do *Prologu*, kolejne bowiem sceny *Dziadów* (także w jej interpretacji) powracają raczej do nieco innego rozumienia snu, jako doświadczenia psychologicznego, które umożliwia poznanie siebie, a także dotarcie do prawdy o świecie. Koncepcja ta pojawiła się u Mickiewicza już wcześniej (*Romantyczność, Dziady* cz. II i IV). Alina Witkowska w jej świetle odczytuje także trawestację Byronowskiego *Snu* – dopatrując się w tym utworze tezy o sennym *alter ego* realnego ja, które jest skrępowane przez świadomość (A. Witkowska: *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1983, s. 22). Interpretacja Witkowskiej zmierza w gruncie rzeczy do odwrócenia pojęć i potraktowania tej śnionej rzeczywistości, jako prawdziwej, podczas gdy rzeczywistość dzienna jest sztucznym konstruktum umysłu ograniczonego przez świadomość i zmysły. Taka interpretacja *Snu* wymaga jednak poparcia przez inne teksty Mickiewicza. Pozostaje natomiast faktem, że nawet w swojej „uzupełnionej” wersji koncepcja Mickiewicza różni się znacznie od Byronowskiej, brakuje w niej bowiem przekonania o równorzędnie istniejących scenariuszach, różnych pomysłach na człowieka, równorzędnych rzeczywistościach, które współistnieją i dopiero wszystkie razem tworzą prawdę o świecie. U Mickiewicza nie ma jeszcze koncepcji świata jako fugi, po której równoległych liniach czasoprzestrzennych można się poruszać podczas snu.

będą miały tak daleko idących konsekwencji, ponieważ struktura całego wiersza (czy raczej nadrzędna zasada jego kompozycji) nie zostanie naruszona. Dobrym przykładem jest tutaj inny wiersz Byrona, którego tłumaczeniem zajmował się Mickiewicz, chodzi o *Ciemność*. Oryginał jest podporządkowany zasadzie miniaturyzacji, w myśl której możemy go podzielić na dziesięć części³¹, czyli obrazów definiujących niejako ciemność na dziesięć różnych sposobów. Każdy z nich ujmuje istotę ciemności odmiennie, każdy jest jednocześnie zamkniętą definicją, do której niczego właściwie nie można dodać, ponieważ dotyczy ona istoty rzeczy i w tym sensie jest w pełni wyczerpująca³². Można jedynie dodać kolejną obrazową definicję (i to czyni Byron), która nie jest uzupełnieniem poprzedniej, a raczej powiedzeniem tego samego poprzez inny obraz. Całość stanowi zestawienie dziesięciu miniatur połączonych na zasadzie przyległości, a nie wynikania. Spójność wewnętrzną uzyskano głównie dzięki temu, że słowa, które w jednym obrazie znajdują się niejako na marginesie, pełnią funkcję uzupełniającą, w kolejnym zajmują pozycję centralną i to wokół nich wyrasta wizja³³. To przesuwanie pojęć podkreśla zmienność perspektywy, w wierszu Byrona to samo zjawisko pokazywane jest z różnych punktów widzenia.

Mickiewicz zachował tę zasadę kompozycyjną, choć i tutaj nie obyło się bez pewnych przekształceń tekstu. Nie naruszają one jednak zasadniczej reguły miniaturyzacji. W przekładzie polskim wyróżnić możemy jedynie dziewięć skończonych obrazów, kompletnych definicji. Stało się tak za sprawą nie całkiem wiernego przetłumaczenia przez Mickiewicza wersów ósmego i dziewiątego. Pojawiająca się w utworze Byrona „samotność” (*desolation*) znika w polskiej wersji. Dalej zaś Mickiewicz pisze: „Cały ród ludzki prosił o jedno u Boga: / O światło”

³¹ Części te obejmowałyby następujące wersy (tekst oryginału według wydania *Poems of Lord Byron*. London 1923, s. 19–21): część I (wersy: 2–5); II (6–9); III (10–15); IV (16–21); V (22–32); VI (32–7); VII (38–43); VIII (43–54), IX (55–69); X (69–81). Wszystkie angielskie cytaty z wiersza pochodzą z tego wydania.

³² Czy Mickiewicz wykorzystał gdzieś podobną konstrukcję? Można się tu chyba dopatrzeć podobieństwa z wierszem *Polaty się tży*, o którym I. Opacki pisze, że kolejne wersy „następują tam po sobie jak słoje pnia” (I. Opacki: *Mickiewiczowskie czucie czasu*. W: I d e m: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przelotów*. Katowice 1995, s. 217). Uwzględniając różnicę w charakterze obu wierszy, warto zauważyć, że Mickiewicz posłużył się tutaj techniką wyczytaną w wierszu Byrona.

³³ I tak, słońce i księżyc wspomniane w pierwszej części powracają w drugiej, gdzie tematem staje się przemijanie dni, z których żaden nie przynosi jasności. Pragnienie światła, pojawiające się w części drugiej, w części trzeciej przybiera postać, decydujących dla tej wizji, płonących stosów, które mają odsunąć moment zapadnięcia całkowitych ciemności. Ta konsekwencja w obrazowaniu utrzymana jest w całym wierszu.

(s. 270). Sugeruje on w ten sposób jedność rodu ludzkiego, który – dotknięty wspólnym nieszczęściem – odczuwa bliskość i wspólnotę. Nie taka jest jednak intencja oryginału, skoro Byron pisze: „I wszystkie serca / były zamrożone w samolubnej modlitwie o światło” („and all hearts / were chilled into a selfish prayer for light”). W oryginale nieszczęście nie zbliża ludzi, ale oddala ich od siebie, każdy skupiony jest wyłącznie na swoich potrzebach i choć prośba we wszystkich sercach jest jednakowa, to przecież każdy zanosi ją z osobna. U Byrona po tym zminiaturyzowanym obrazie strachu, izolacji, samotności ludzi następuje obraz kolejny, który pokazuje ludzi rozpaczliwie próbujących przedłużyć istnienie światła na ziemi, choćby tylko światła sztucznie wzniesionego – w tym celu wszyscy mieszkańcy ziemi palą swoje siedziby. Kończące tę część stwierdzenie, że w tym krótkotrwałym blasku mogą ostatni raz spojrzeć sobie nawzajem w twarz, jest nawiązaniem do obrazu ludzi oddzielonych od siebie i samotnych – są samotni, bo w tym okrytym ciemnością świecie nie mogą się już nawet zobaczyć.

Przekład Mickiewicza zdaje się zapominać o tych fizycznych warunkach, które uniemożliwiają międzyludzkie kontakty w świecie pozbawionym dnia. Jego wizja ludzi zjednoczonych wspólnym cierpieniem rozrasta się, zagarniając to, co w oryginale jest już odrębnym obrazem (część III). W utworze Mickiewicza: „Wszystko płonie: i wspaniałe gmachy / Panów koronowanych, i wieśniacze dachy” (s. 270), a takie wyszczególnienie podkreśla tylko wspólnotę nieszczęśliwych, bez różnicy majątku i stanu. Ci ludzie wspólnie cierpiący pragną też w zakończeniu tej części: „raz ostatni zajrzeć sobie w oczy” (s. 270). Mickiewicz skonstruował tu obraz świata, który zjednoczył się w obliczu wspólnego nieszczęścia i w tych przerażających chwilach ludzie szukają zbliżenia. Takiego obrazu w utworze Byrona nie ma. Ludzie są samotni, a obraz tych, którzy chcą jeszcze raz spojrzeć w twarz drugiego człowieka, został przez Byrona wykorzystany jako klucz do zdefiniowania zjawiska ciemności absolutnej, oddzielającej człowieka od świata, który staje się po prostu niewidoczny. O potrzebie duchowej wspólnoty Byron nie wspomina. Mickiewicz, przekształcając jeden z obrazów (wprowadzając swój własny na miejsce dwóch innych), przekształcił tekst oryginału, ale nie naruszył nadrzędnej zasady kompozycyjnej, a tym samym nie zniekształcił interpretacji wiersza *Ciemność*³⁴.

³⁴ W przekładzie autorstwa Mickiewicza zauważyć można także inne drobne zmiany (wystarczy przyrzeć się wersowi trzeciemu lub dwudziestemu dziewiątemu i porównać ich kształt z oryginałem). Wpływ tych zmian na zniekształcone odczytanie wiersza Byrona jest jednak stosunkowo niewielki.

Przekład tego akurat wiersza Byrona jest interesujący także z innego powodu – widać tutaj wyraźnie trudności pracy tłumacza, który musi poradzić sobie z miniaturowymi, skończonymi całościami, gdzie każde słowo ma swoje bardzo istotne miejsce i praca „podstawiania” wydaje się wręcz niemożliwa. Pomijając już oczywiste ingerencje w tekst oryginału³⁵ (których jest w tym przekładzie niewiele), warto zadać pytanie o to, jak radzi sobie Mickiewicz z obrazowaniem Byrona. Próbuje on wiernie odtworzyć sekwencję kolejnych „wizji” ciemności, które zmierzają do przerażającej konkluzji, że w świecie przez nią opanowanym ginie nie tylko to, co należy do sfery dnia i jasności, ale także i to, co na ogół kojarzy się z mrokiem, a więc cień, chmury. W świecie ciemności nic nie ma racji bytu. Mickiewicz słusznie rozumie intencję zawartą w oryginale i jeśli w jego tekście brak konsekwencji Byrona, to jest to jedynie wina niemożliwości precyzyjnego przełożenia obrazów stworzonych w języku angielskim³⁶. W wielu miejscach dowodzi jednak Mickiewicz wielkiego językowego wycucia. Przykładowo tam, gdzie dla oddania rzadziej spotykanego *darkling*, określającego niezwykle zjawisko wizualne związane z gaśnięciem gwiazd, wprowadza Mickiewicz staropolskie „olsnąć”, które pasuje tutaj znacznie lepiej niż równoważne znaczeniowo „ślepnąć”. Angielskie *darkling* to słowo, którego pisana historia sięga roku 1450. W 1667 roku użył go Milton, pisząc: „The wakeful Bird Sings darkling, and in shadiest covert hid Tunes her nocturnal Note”³⁷. Atmosfera jest tu podobna do tej z wiersza Byrona, a wrażenie ciemności potęgują nagromadzone wyrazy związane z mrokiem i nocą – wśród nich właśnie *darkling*. Mickiewicz zachowuje tę zasadę i wśród słów ozna-

³⁵ Jak ta opisana wcześniej, gdzie tłumacz opuścił po prostu istotne słowa.

³⁶ Takie rozluźnienie miniatury, zatarcie jej wyraźnych konturów widoczne jest w częściach I, II, III. W części pierwszej dotyczy to przede wszystkim pominięcia słońca. Nie ma o nim mowy, a więc wprowadzenie w części drugiej ranków, które „wchodzą i mijają” jest wprawdzie w pełni zrozumiałe, ale znika ta subtelna nić rządząca pojawianiem się kolejnych obrazów w wierszu (patrz przypis 5). O zmianach w części drugiej pisałam szerzej. Ich konsekwencją jest między innymi to, że pojawiający się w części szóstej obraz wojny, ludzi zabijających się nawzajem, aby zdobyć pożywienie, jest tutaj nieoczekiwany, podczas gdy w oryginale wprowadza go część druga wzmiankująca samolubstwo i samotność ludzi w świecie. W części trzeciej zabrakło podkreślenia, że wraz z upływem czasu światła jest coraz mniej, z każdą chwilą mniej jest drzew, które można by podpalić, aby przez chwilę jeszcze cieszyć się wiatłym nawet blaskiem. Zaciemnienie (*nomen omen*) tego miejsca przez Mickiewicza sprawia, że wiersz traci nieco ze swej konsekwencji, nie jest bowiem już tak wyraźnie pokazane, że całość zmierza do absolutnej ciemności, że światło jest jeszcze podtrzymywane, że zamiera powoli i dopiero ostatni wers oznajmia całkowite zwycięstwo ciemności.

³⁷ *Oxford Dictionary*. Vol. 4. Second Edition. Oxford 1989, s. 253.

czających ciemność wymienia „olsnąć”. Nie jest to słowo szczególnie przez Mickiewicza ulubione – poza tłumaczeniem *Ciemności* pojawia się w twórczości poety jeszcze tylko raz (w *Dziadach. Widowisku*³⁸). Linde podaje kilka przykładów jego użycia i prawie wszystkie albo pochodzą z kazań, albo zostały użyte w taki sposób, aby pokazać metaforyczną ślepotę ducha³⁹. Mickiewicz sięgnął więc po słowo szczególne, które nie funkcjonuje tylko jako synonim wyrazów: „ciemnieć”, „gasnąć”, ale wprowadza dodatkowo osobliwe znaczenie metaforyczne.

Bardzo trafnie wybiera też Mickiewicz tłumaczenie słowa *fiend*, które pojawia się w przedostatniej miniaturze. W polskiej wersji czytamy o dwóch ludziach, którzy wykrzesawszy resztki słabego ognia:

Ujrzeni się, wzdrygnęli, padli i skonali:
Zgrozą widoku swojego zabili się spolem;
Nie poznali się z twarzy, lecz głód nad ich czołem
wrył: nieprzyjaciele

s. 272

Słowo *fiend* ma jednak wiele znaczeń⁴⁰. Mógł więc Mickiewicz wybrać „diabła” albo „fanatyka”. A jednak jakikolwiek inny wybór zachwiałyby spójnością tej miniatury, która pokazuje narodziny strachu (a wraz z nim języka figuratywnego) i jest niemalże powtórzeniem – cytowanej też przez Rousseau⁴¹ – anegdoty o narodzinach metafory. Wybór słowa „nieprzyjaciel” w zakończeniu obrazu czyni tę miniaturę przejrzystą i wewnątrznie skończoną. Pojawiający się w tym miejscu diabeł albo fanatyk, choć zrozumiał, domagałby się dodatkowych interpretacji i rozbijał spójność tej niewielkiej formy. Poza tym udało się w ten sposób zachować potencjalną grę słów angielskiego oryginału: *fiend* jedną tylko literą różni się od *friend* (przyjaciel), choć znaczenie jest krańcowo różne, antynomiczne. Sam system językowy podsuwa więc interpretację – oto nienawidzą się ci, którzy kiedyś przyjaźnili się lub przynajmniej byli bliscy przyjaźni.

³⁸ *Słownik języka Adama Mickiewicza*. T. 3. Red. K. Górski, S. Hrabec. Wrocław 1968, s. 562.

³⁹ B.S. Linde: *Słownik języka polskiego*. T. 3. Warszawa 1954, s. 548.

⁴⁰ *Oxford Dictionary...* Historia tego wyrazu sięga X wieku i wtedy rzeczywiście oznaczał przede wszystkim nieprzyjaciela, a w kontekstach religijnych – diabła. W XIX wieku jednakże zaczęło się pojawiać i stopniowo zyskiwać przewagę inne znaczenie. Słowo *fiend* używane było na określenie kogoś uzależnionego od czegoś (na przykład *opium-fiend*) lub ogarniętego jakąś pasją (bliskie polskiemu rzeczownikowi „fanatyk”).

⁴¹ O znaczeniu tej metafory u Rousseau pisze: P. de Man: *Blindness and Insight. Essays in The Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York 1971.

Wszystkie wymienione przekłady, nawet te mniej udane, są zapisem poetyckich poszukiwań młodego Mickiewicza. Jeszcze wyraźniej niż w przypadku utworów oryginalnych jest tu widoczna praca nad językowym kształtem wypowiedzi, której poszczególne elementy odwołują się nie tylko do całego systemu danego języka, ale też do znaczeń utrwalonych w twórczości dokonującego przekładu poety. Zmaga się więc Mickiewicz z językiem polskim, ale też z własnym językiem poetyckim i wpisanymi w niego znaczeniami. Widać to szczególnie wyraźnie w przypadku tłumaczenia *Licht und Wärme* Schillera czy *The Dream* Byrona. Prześledzenie wyborów dokonywanych przez Mickiewicza pokazuje, w których momentach ulegał on raczej własnemu obrazowaniu i przez siebie stosowanej symbolice niż znaczeniom tekstu oryginalnego. Nie ma jednak wątpliwości, że także te chwile, w których był Mickiewicz bardziej poetą niż tłumaczem, wzbogacały jego pisarski warsztat. Jeśli bowiem w przekładzie *Licht und Wärm* dopuścił się istotnych przesunięć znaczeniowych, to przecież do problemu tego powrócił, próbując rozwiązać go inaczej, w *Dziadów części I*. Tłumaczenia wierszy obcych autorów pozwalają też docenić intuicję i wyczucie językowe młodego polskiego poety, który potrafi wybrać najodpowiedniejszy ekwiwalent dla słowa niemieckiego czy angielskiego, biorąc pod uwagę nie tylko znaczenie słownikowe, ale też tradycję literacką czy zwyczajowe użycie. Analiza przekładów Mickiewicza pozwala wreszcie, jak w przypadku wiersza *Ciemność*, docenić konsekwencję i pisarską dyscyplinę poety. Mickiewiczowska pochwała przekładu jako doskonałej szkoły tworzenia nie pozostaje więc w sferze teorii, ale znajduje potwierdzenie w praktyce.