

## Jak przetłumaczyłem *Ballady i romanse* na język angielski – wokół prozodii Mickiewicza

How I Translated *Ballads and Romances* into English –  
On Mickiewicz’s Prosody

*Charles Stephen Kraszewski*

Brak afiliacji, Stany Zjednoczone Ameryki

### Abstract

Description of my approach to translating Adam Mickiewicz’s *Ballads and Romances*

### Keywords

translation theory, Mickiewicz, *Ballads and Romances*

Próbując wyjaśnić moje podejście do tłumaczenia twórczości Mickiewicza, odwołam się tu do George’a Steinera oraz Eugena A. Nidy. Pozwolą mi oni naszkicować horyzont możliwości i problemów związanych z tą pracą. Steiner przede wszystkim podkreśla, że przekład wiersza musi być przekładem wierszem. Parafrazy prozą mogą być najwyżej pomocne dla tych, którzy uczą się języka i chcą mieć wsparcie podczas czytania utworów w oryginale. Dla potrzeb antologii tłumaczeń poetyckich, *The Penguin Book of Modern Verse Translation*<sup>1</sup>, wydanej w Londynie w 1966 r. i — niestety! — nigdy nie wznowionej, Steiner wybrał nie tylko takie przekłady, które dają angielskiemu czytelnikowi solidne wyobrażenie o idei wierszy, ale, przede wszystkim, takie, które można czytać z przyjemnością jako wiersze same w sobie. Przekład

---

<sup>1</sup> Zob. George Steiner, ed. *The Penguin Book of Modern Verse Translation*, Londyn: Penguin, 1966. Wszystkie odniesienia do myśli Steinera wiążą się z tą pozycją. Ważna dla sprawy przekładu literackiego jest również George Steiner, *After Babel*, Oxford: Oxford University Press, 1981.

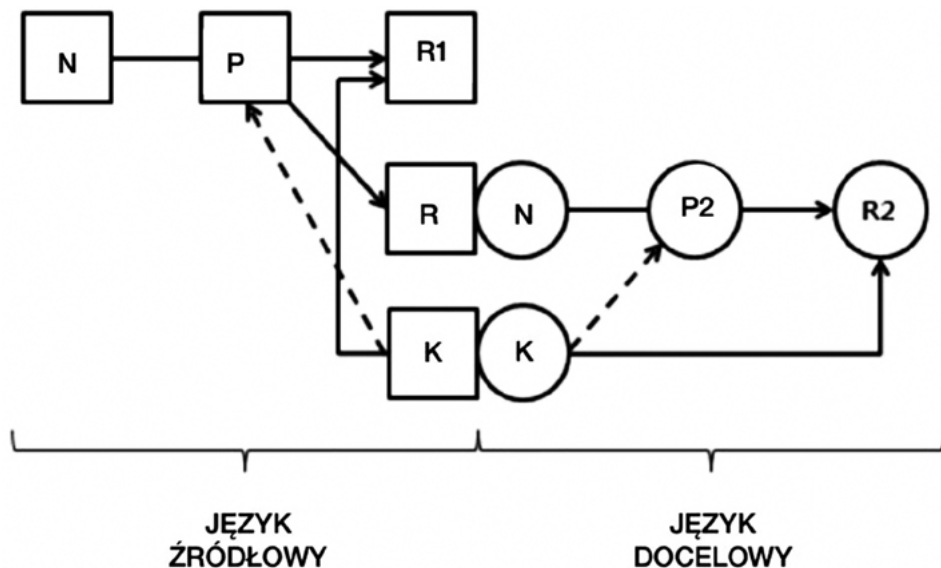
zdaniem Steinera powinien bowiem mieć taki sam estetyczny wpływ na odbiorcę w języku docelowym, jak oryginał ma na niego w języku oryginału.

Forma jest także treścią. Wiemy o tym przynajmniej od czasu formalistów rosyjskich. Kiedy kilka lat temu promowałem swój przekład *Dziadów* Mickiewicza w Londynie, ktoś z publiczności zadał mi następujące pytanie: dlaczego zachowałem rymy na końcu wersów, podczas gdy większość dzisiejszych tłumaczy (podobno) wybrała białą wiersz? Moja odpowiedź była prosta: ponieważ Mickiewicz rymował na końcu wersów. Przekład *Dziadów*, który nie uwzględnia formy wybranej przez poetę, nie prezentuje w moim przekonaniu odbiorcy angielskiemu pełni oryginału. Można to powiedzieć nawet mocniej: przekład, który nie uwzględnia formy wybranej przez poetę, jest falsyfikatem gorszym od falsyfikatu dzieła malarskiego. Na przykład kopista Picassa, który chce wprowadzić w błąd odbiorcę, dokłada wszelkich starań, żeby wiernie oddać każde pociągnięcie pędzla mistrza. Tłumacz, który z rzekomej troski dla treści oryginału, decyduje się pomijać trudniejsze aspekty sztuki przekładu – jak rym lub metrum, okłamuje czytelnika, oferując mu dzieło szczególnie oddalone od oryginału. Rymowałem więc „moje” *Dziady*, ponieważ Mickiewicz rymował swoje.

Za wspomnianym pytaniem kryje się, oparte na specyficznym pojęciu wierności słownej, przekonanie, według którego tłumacz, który marnuje czas w walce z formą, musi odchodzić, czasami znacznie, od dosłowności przekazu. Czyli *traduttore — traditore*, jak powiadają dowcipnie Włosi. Takie podejście jest jednak do przyjęcia tylko dla tych, którzy błędnie sądzą, że poezja to nic innego, jak ornament i nie ma żadnej roli do odegrania w przekazie myśli. Żeby dać tylko jeden przykład kłopotu związanego z takim sądem, przywołam Mickiewiczowskie *Księgi pielgrzymstwa i narodu polskiego*. Wyobraźmy sobie, że zostały przełożone językiem codziennych gazet lub reklam telewizyjnych albo nawet slangu młodzieżowego. Taki przekład nie miałby znaczenia dla poznania dzieła poety. Ten bowiem świadomie wybrał dla swojej wypowiedzi słownictwo i metryczną płynność biblijną Jakuba Wujka. A przekład, któremu tego by brakowało, zniekształcałby oryginał, tłamsząc religijny kontekst, w którym Mickiewicz ujmuje ideę Polski. Jeśli przykład tłumaczenia (owszem, specyficznego tekstu) z zakresu prozy jasno pokazuje, ile treści pozostaje poza przekładem przez pominięcie specyfiki formy oryginału w języku docelowym, to co dopiero możemy powiedzieć o przekładzie wierszy?

Idea, że treść jest w pewnym stopniu niezależna od formy była rozpowszechniona nawet wśród ludzi, którzy zawodowo zajmują się literaturą i językoznawstwem. Bardziej współczesną od takiego myślenia koncepcję transferu pomiędzy językami przedstawia amerykański teoretyk tłumaczenia Nida<sup>2</sup>:

<sup>2</sup> Zob. Eugene Albert. Nida, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: Brill, 1969. Dodam tu jeszcze jedną pozycję: Eugene Albert Nida, William David Rebyrn, *Meaning Across Cultures*, Maryknoll: Orbis, 1981. W poniższej grafice: N = nadawca; P = przesłanie; R = odbiorca; K = krytyk. Krytyk zna i język źródłowy, i język docelowy, jest więc w stanie ocenić jakość przekazu. Tłumaczone przesłanie (P2) będzie koniecznie „inne” niż przesłanie oryginalne (P). I to musi być uwzględnione w ocenie.



Jakkolwiek byłoby błędem powiedzieć, że intelekt stwarza rzeczywistość, gdyż ta, przyjmując, istnieje niezależnie od naszych umysłów, które ją postrzegają, to nasze pojęcie tej rzeczywistości musi ulegać zmianie, kiedy postanawiamy przekazać je drugiej osobie. Kwestia ta okazuje się ważna, jeśli chodzi o przekaz pomiędzy językami, ale wiąże się także z bardziej fundamentalną sprawą. Patrząc w tej chwili na kościół. Jest to przedmiot rzeczywisty, istniejący niezależny od moich władz poznawczych. Jeśli ktoś znajduje się obok mnie i mówię „kościół”, możemy odnieść niemal identyczne wrażenie, spoglądając na ten sam przedmiot. Jednak, jeśli tylko piszę „kościół”, tak jak w tej chwili, bez żadnych zdjęć kościoła, który mam w głowie, każdy czytelnik będzie wyobrażał sobie ten przedmiot w sposób właściwy dla siebie. Na przykład mieszkaniec Krakowa postrzega zapewne Kościół Mariacki; mieszkaniec jakiejś miejscowości w Oklahomie – niewielki kościółek parafialny; mieszkaniec odległej wyspy – ubogą świątynię misyjną. Co więcej: portugalski katolik wyobraża sobie zupełnie inny kościół niż amerykański protestant – pierwszy widzi, na przykład, Nossa Senhora da Conceição Velha, z pięknie zawile rzeźbionym portalem, podczas gdy drugi – skromny biały zbór, jakich jest bez liku we wsiach Nowej Anglii. Ale w zasadzie, każdy będzie wiedział, o co chodzi. I uda się nam porozumieć. Steiner twierdzi, że „każdy, w końcu, jest tłumaczem”, ponieważ nasz umysł błyskawicznie „tłumaczy” nam informacje, jakie otrzymujemy od nadawcy komunikatu. Proces przekazu, jak widzimy na grafice Nidy, polega na tym, że rzeczywistość w języku oryginału (kwadraty) staje się czymś nieco innym w języku docelowym (kółka). Każdy przekład z natury będzie więc czymś innym od oryginału.

Powtórzę, najważniejsze, według Steinera, jest, żeby przekład miał moc oddziaływania w języku docelowym – jako utwór niezależny od swojego pierwowzoru; żeby

czytelnik przekładu przeżywał takie same doznania estetyczne, jak czytelnik oryginału. Podobna myśl pojawiła się też u polskiego językoznawcy, Zenona Klemensiewicza<sup>3</sup>. Nida, który zajmuje się głównie przekładem biblijnym, stwierdza, że tzw. dosłowność często nie ma sensu. Przecież np. „biały jak śnieg” nic nie znaczy dla ludzi, którzy nigdy nie widzieli śniegu. I może się okazać, że: „biały jak upierzenie czapli”, aczkolwiek ptak ten różni się fundamentalnie od śniegu, okaże się o wiele lepszym tłumaczeniem. Nie chodzi bowiem o sam przedmiot, lecz o jego jakość – biel, która w wielu językach i kulturach oddaje pojęcie nieskazitelności. Przekład, co oczywiste, ma kulturowy wymiar, zмага się ze zjawiskiem zróżnicowania konotacji otaczających przedmiot.

Zbyt dużo tej teorii! Przechodzę do konkretnego, tj. do mojego przekładu *Ballad i romansów* Mickiewicza, pozwalającego – mam nadzieję – czytelnikowi angielskojęzycznemu doznać tych samych wrażeń estetycznych, w treści i w formie, jakich doznaje czytelnik polski. Pomysłodawcami projektu byli moi przyjaciele z Instytutu Kultury Polskiej w Londynie: Marta de Zuñiga i Natalia Puchalska, które dwa lata temu zaproponowały, żebym przetłumaczył debiutancki tomik poety w ramach londyńskich obchodów Roku Romantyzmu Polskiego<sup>4</sup>. Ukazały się wcześniej w moim przekładzie *Dziady*<sup>5</sup> i *Sonety*<sup>6</sup> Mickiewicza, więc chętnie zgodziłem się. Tym bardziej, że już przygotowałem angielskie wersje *Lilii* i *Świtezianki* dla polsko-brytyjskiego teatru w Szkocji.

To, co mnie uwiodło w wierszach Mickiewicza, to ich niezwykła różnorodność – od określenia pozycji romantycznej, jakim jest *Romantyczność*, poprzez folklorystyczne studia, jak *Rybka* i *Lilie*, po humorystyczne wersje tematyki faustowskiej – *Pani Twardowska* i – oczywiście – polską *Lenorę*, późniejszą od wileńskiego cyklu, wydaną po raz pierwszy w 1832 r., *Ucieczkę*. Szansa przełożenia jej w całości, a jest to tekst, którym zajmowałem się w rozprawie doktorskiej – była dodatkowym bodźcem do podjęcia wyzwania translatorskiego. Tematyczne bogactwo *Ballad i romansów* jest frapujące. Jeszcze bardziej fascynuje jednak ich forma. Zajmę się tu wszakże jedynie sprawami prozodii. Oto mały skorowidz typów wersyfikacyjnych, jakie znajdujemy w przygotowanym przeze mnie tomiku, uwzględniającym także ballady, które znalazły się w wydaniu z 1852 roku:

<sup>3</sup> Zob. Zenon Klemensiewicz, *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa*, „Język Polski” XXXIV, 1954.

<sup>4</sup> Zob. Adam Mickiewicz, *Ballads and Romances*, przeł. Charles Kraszewski, Londyn: Glagoslav, 2022. Oficjalna prezentacja przekładu miała miejsce podczas wieczoru w Ognisku Polskim w Kensingtonie 28 listopada 2022. Brytyjski aktor i reżyser, Joseph Alford, przygotował utwór dramatyczny na podstawie przekładu, z wykorzystaniem muzyki Djenabi i udziałem tancerki Ilony Gumowskiej.

<sup>5</sup> Zob. Adam Mickiewicz, *Forefathers' Eve*, przeł. Charles Kraszewski, London: Glagoslav, 2016.

<sup>6</sup> Zob. Adam Mickiewicz, *The Sonnets. Including the Erotic Sonnets, the Crimean Sonnets and Uncollected Sonnets*, przeł. Charles Kraszewski, Londyn: Glagoslav, 2018.

Liczba Sylab	
8/8	Pierwiosnek
	Rybka
	Pani Twardowska
	Kurhanek Marylii*
	Tukaj*
	Ucieczka*
7	Lilie
11/8	Świtez
	Powrót Taty
	Do przyjaciół
	To lubię
10/8	Świtezianka
	Dudarz
	Renegat
<b>Poulter's Measure</b>	Czaty
<b>(14, 7+7 / 10)</b>	Trzech Budrysów
<b>„Po Krasickiemu”</b>	Romantyczność
	Rękawiczka

U Mickiewicza dominuje wers ośmiosylabowy – mamy sześć takich wierszy – a nawet siedem, jeśli do tej grupy doliczymy *Lilie*, w której wers jest nieco krótszy, bo ma siedem sylab. Również siedem wierszy odznacza się taką budową, w której wersy ośmiosylabowe przeplatają się z dziesięcio- lub jedenastosylabowymi. W dwóch wierszach pojawia się forma, którą po angielsku nazywamy *poulter's measure*, czyli metrum sprzedawcy drobiu – chodzi o długie wersy o czternastu sylabach, przeplacone wersami o dziesięciu. Określenie to bierze się stąd, że taki sprzedawca często dodawał jedno lub dwa jajka do tuzina, żeby zachęcać klienta do ponownej wizyty. Dla współczesnego czytelnika prozodia ta niekoniecznie jest zachęcająca, ale przedstawia ciekawe wyzwanie dla tłumacza. Na końcu, mamy takie wiersze, w których Mickiewicz urozmaica budowę wersów i strof, że tak powiem, „po Krasickiemu” – za chwilę wyjaśnię, o co mi chodzi.

W prozodii angielskiej metrum staje się ważne, ponieważ akcent w języku angielskim nie jest stały, jak to ma miejsce w polskim. Akcent okazuje się tak istotny, że, na przykład, w wierszu Gerarda Manleya Hopkinsa *Wiosna i jesień* (*Spring and Fall*)

jeden akcent położony w miejscu, gdzie *native speaker* by zwyczajnie go nie położył, zmienia znaczenie całego wiersza – z pesymistycznego nastroju biadolonia nad śmiercią do radosnego entuzjazmu dotyczącego życia wiecznego. U Mickiewicza nie mamy takich sytuacji. Przywołuję tu wszakże dwie strofy z różnych wierszy: z *Pierwiosnka* i z *Pani Twardowskiej*, żeby pokazać niemożliwość zupełnego przekazu oryginalnej formy prozodycznej w języku docelowym<sup>7</sup>:

Z niebieskich najrańszą piosnek  
Ledwie zadzwonił skowronek,  
Najrańszy kwiatek pierwiosnek  
Błysnął ze złotych obłonek.

Jedzą, piją, lulki palą,  
Tańce, hulanka, swawola;  
Ledwie karczmy nie rozwałą,  
Cha, cha! chi, chi! hejza! hola

Z nie **bies** kich | naj **rań** szą | **pios** nek  
**Led** wie | za **dzwo** nił | sko **wro** nek,  
Naj **rań** szy | **kwia** tek | pier **wio** snek  
**Blys** nął | ze **zło** tych | ob **sło** nek.  
(amfibrach, trochej)

**Je** dzą, | **pi** ją, | **lul** ki | **pa** lą,  
**Tań** ce, | hu **lan** ka, | swa **wo** la;  
**Led** wie | **karcz** my | **nie** ro | **zwa** lą,  
**Cha**, cha! | **chi**, chi! | **hej** za! | **ho** la!  
(amfibrach, trochej)

As the earliest song fills the skies,  
As the earliest morning lark flies,  
The primrose blinks open her eyes,  
Where beneath a gold sunshade she lies.

They eat, they drink, they dance and spin,  
They smoke, they tussle and they roll,  
All but demolishing the inn:  
Hurrah! Ha, ha! Be gay, my soul!

As the **ear** | li est **song** | fills the **skies**,  
As the **ear** | li est **mor** | ning lark **flies**,  
The **prim** rose | blinks **o** pen | her **eyes**,  
Where be **neath** | a gold **sun** | shade she **lies**.  
(anapest, amfibrach, jamb)

They **eat**, | they **drink**, | they **dance** | and **spin**,  
They **smoke**, | they **tus** sle | and they **roll**,  
**All** but de | **mo** lish ing | the **inn**:  
**Hur** rah! | Ha, **ha**! | Be **gay**, | my **soul**!  
(jamb, amfibrach, anapest, daktyl)

Ponieważ polski język ma stały akcent na przedostatniej sylabie (co oznacza, że w słowach o dwóch sylabach – na pierwszej sylabie), metrum polskie jest tym, co nazywamy po angielsku *falling metre*, czyli upadające metrum. Wystarczy przeczytać powyższy fragment *Pierwiosnka* na głos, by się przekonać o tym. Stopy metryczne, które tu dominują, to amfibrachy i trocheje. Natomiast natura języka angielskiego jest, generalnie, *rising* (rosnąca), metrycznie mówiąc – jambiczna. W moim przekładzie dominują więc anapesty, amfibrachy i jamby. Jak się jednak czyta przekład na głos, nie ma wielkiej różnicy w odbiorze w stosunku do wiersza po polsku. Z kolei w *Pani Twardowskiej* metrum jest regularne, trocheiczne. Po angielsku, widzimy coś innego: metrum jambiczne. Ale proszę zwrócić uwagę na to, co się dzieje w drugim i trzecim wersie przekładu: mamy daktyle, amfibrach i anapest – które rozbijają metrum w wersach, w których mowa jest o rozwaleniu karczmy.

<sup>7</sup> Cytaty z utworów Mickiewicza pochodzą z wydania: Adam Mickiewicz, *Wiersze*, w: *Dziela* (Wydanie Jubileuszowe), pod red. Juliana Krzyżanowskiego, t. I, Warszawa: Czytelnik, 1955.

Wiersz *Czaty* (z 1827 r.) odsłania ciekawe wyzwanie, gdyż wewnętrzny rym zaraz przed średniówką sprawia, że chcąc zachować formę oryginału, tłumacz musi rymować nie dwa razy, lecz trzy razy na przestrzeni czterech wersów:

Jedną ręką swe oczy kryła w puklach warkoczy I pierś kryła pod rąbek bielizny; Drugą ręką od łona odpychała ramiona Kłęczącego u kolan mężczyzny.	With one hand the young maid frets with one golden braid While the other her bosom doth cover; Then in modest alarm, she shrugs off the stout arm Of a man kneeling near her — a lover!
--	---

Jedną   ręką swe   o czy   kryła   w puklach   war ko czy I pierś   kryła pod   rąbek   bielizny; Drugą   ręką od   łona   odpy   chała   ramiona Kłęczą   ce go   u kolan   męż czy zny. (pirychej, daktyl, trochej, amfibach)	With one   hand the young   maid frets   with one   golden braid While the   other her   bosom doth   cover; Then in   modest a   larm, she   shrugs off   the stout arm Of a   man kneeling   near her   — a lover! (pirychej, daktyl, trochej, anapest, jamb)
---	---

Obecność pirychejów na początku wersów polskich i angielskich sprawia, że falujące śpiewne poczucie metrum jest podobne w oryginale i w tekście docelowym.

Oczywiście, metrum „sprzedawcy drobiu” brzmi nienaturalnie, jakby było wymuszone: jeśli się nie uważa, może zabrzmieć, przypominając sztuczną recytację dzieci w szkole. Ale oto mamy takie skandowanie, które uwzględnia naturalne rytmy mowy w języku oryginału i w przekładzie:

Jedną   ręką swe   o czy   kryła   w puklach   war ko czy I pierś   kryła pod   rąbek   bielizny; Drugą   ręką od   łona   odpy   chała   ramiona Kłęczą   ce go   u kolan   męż czy zny. (trochej, daktyl, amfibrach, jamb, pirychej)	With one   hand the   young maid   frets with one   golden braid While the   other her   bosom   doth cover; Then in   modest a   larm,   she shrugs off   the stout arm Of a man   kneel ing   near her   — a lover! (jamb, trochej, kretyk, pirychej, anapest, bakchej, amfibrach)
--	---

Wspominałem już o różnicy metrycznej pomiędzy językiem polskim i angielskim w związku z tym, że naturalny rytm polski jest „upadający”, a angielski „rosnący”. Długość wersu jest często dyktowana przez potrzebę ekspresji w danym języku. Język angielski przy tym nie lubi rymów żeńskich, jakie znajdujemy, na przykład, w *Liliach*:

Zbrodnia to niesłychana, Pani zabija pana; Zabiwszy grzebie w gaju, Na łączce przy ruczaju, Grób liliją zasiewa,	The strangest crime I've ever heard! A woman kills her wedded lord? Herself she buries whom she killed Amidst the copse, beside the rill, And on the grave mound, lilies plants.
--	--

Zasiewając tak śpiewa:

»Rośnij kwiecie wysoko,  
Jak pan leży głęboko;  
Jak pan leży głęboko,  
Tak ty rośnij wysoko«.

(And as she tamps them down, she chants:)

'Grow my blossoms, reach as high  
As he beneath you buried lie;  
As he beneath you buried lie,  
Grow my blossoms, thick and high!'

Zarówno jambiczna natura angielszczyzny, jak i niezgrabne wrażenie, jakie sprawia rym żeński, powodują, że przekład powinien być o jedną sylabę dłuższy. W *Renegacie* (z 1824 roku) zaś krótszy wers brzmi bardziej naturalnie w przekładzie:

Co się niedawno stało w Iranie,  
Opowiem światu całemu;  
Na kaszemirskim usiadł dywanie,  
Basza pośrodku haremu.

What happened lately in Iran  
I'll tell the world entire.  
To his cashmere harem divan  
A pasha once retired.

Najciekawsza dla mnie jako tłumacza jest sytuacja, kiedy Mickiewicz wprowadza wariacje w długości wersów. Nazywam to pisanie, jak już wspomniałem, „po Krasickiemu”, gdyż przypomina podejście Biskupa Warmińskiego do formy wierszy, jak na przykład:

Czapla stara, jak to bywa,  
Trochę ślepa, trochę krzywa,  
Gdy już ryb łowić nie mogła,  
Na taki się koncept wzmogła.  
Rzekła rybom: „Wy nie wiecie,  
A tu o was idzie przecie”.  
Więc wiedzieć chciały,  
Czego się obawiać miały.  
„Wczora  
Z wieczora  
Wysłuchałam, jak rybacy  
Rozmawiali: »wiele pracy  
Łowić wędką lub węcierzem;  
Spuśćmy staw, wszystkie zabierzem,  
Nie będą mieć otuchy,  
Skoro staw będzie suchy«”.<sup>8</sup>

Mickiewicz, podobnie jak Byron, nie był zagorzałym wrogiem poezji neoklasyczej, i wydaje się, że nauczył się takiej prozodii właśnie z wzorców osiemnastowiecznych. W *Balladach i romansach* widać ją w *Romantyczności* i w *Rękawiczce*:

<sup>8</sup> Ignacy Krasicki, *Bajki*, wstęp i wybór Zdzisław Libera, Warszawa: PIW, 1974, s. 55–56.

Słuchaj, dziewczeczko!

— Ona nie słucha. —

To dzień biały! to miasteczko!

Przy tobie nie ma żywego ducha.

Co tam wkoło siebie chwytasz?

Kogo wołasz, z kim się witasz?

— Ona nie słucha. —

Listen, girlie! Hey!

— She doesn't hear —

This is your village! It's bright day!

Around you not a living soul is near.

What would you clasp? There's nothing there at all!

Who are you speaking to? Whom do you call?

— She doesn't hear —

Wtem leci rękawiczka z krążanków pałacu,

Z rączek nadobnej Marty,

Pada między tygrysa i między lamparty

Na środek placu.

Then from the arcades there comes fluttering down

From beautiful Marta's hands

A glove, that lands

Smack in the centre of the baiting-ground

Where lion, tiger, panther, all recline upon the sands.

Łatwo zauważyć, że w moim przekładzie *Rękawiczki* byłem zmuszony wyrazić w pięciu wersach to, co Mickiewicz potrafił w czterech. Znalazłem się tu też pod przymusem natury języka angielskiego, języka niefleksyjnego, który wymaga więcej miejsca na rozwój zdania niż fleksyjne języki, jak język polski. Ale tu nie ilość wersów jest ważna – jeśli chodzi o tak zwaną wierność – lecz zachowanie poczucia lekkości spowodowane wariacjami w długości wersów i związaniem końcówek wersów odpowiednim rymem.

Przyznaję, że nie podejrzewałem, że młody Mickiewicz jest takim mistrzem formy, jakim się okazał podczas twórczej translatoologicznej lektury *Ballad i romanśów*. Na przykład w wierszu *Ucieczka* (1830-31 r.) kreuje on niesamowite poczucie napięcia przeplataniem dwuwierszy i czterowersowych strof. Stwarza w ten sposób dwuplanową akcję, prawie tak jak w eposie – czytelnik śledzi, co się dzieje i u stęsknionej dziewczyny, i jednocześnie u tych osób – to znaczy księcia, matki, księdza – których plany stanowią zagrożenie dla jej uczuć:

Jej źrenice, błyskawice,

Dziś jak dwie mętne krynice;

Jej lica, pełnia księżycy,

Dziś nikną jak księżyc w nowi;

Biada wdziękom, biada zdrowiu!

Her eyes once flashed like lightning bolts.

Today, they gush muddy and cold.

Her face, once like the full-moon bold,

Wanes to the shadow of itself:

Her beauty's wasting, and her health.

Matka troszczy się i biedzi,

Ksiądz dał na zapowiedzi.

Her mother wrings her careworn hands;

The priest has just proclaimed the bans.

Swadźba jedzie szumnie, tłumnie.

»Nie powiozą do ołtarza,

Powiozą mię do smętara,

A pościelą chyba w trumnie.

Ja umrę, gdy on nie żyje,

Ciebie, matko, żal zabije!«

Matchmakers press her, from the groom.

“They'll lead me to no altar, merry,

But broken, to the cemetery.

If he's dead, so am I! And you,

Mother, of mourning you'll die too!”

Ksiądz w konfesjonale siedzi,

Czas, o córko, do spowiedzi!

The priest waits with his purple stole.

Go, child, to the confessional.

Arcyciekawy okazuje się też sposób, w który Mickiewicz transformuje *Kurhanek Maryli* z mrocznej sielanki w stylu Greya czy Cowpera w jermiadę lub tren – dzięki użyciu ekspresywnego języka przypominającego starotestamentowy lament. Znajduje- my ten ton w wypowiedzi kochanka Maryli:

Byłem ja gospodarny, gdy byłem szczęśliwy;  
 Chwalili mię sąsiedzi,  
 Chwalił mię ojciec siwy.  
 Teraz się ojciec biedzi; A ja ni ludziom, ni Bogu!  
 Niech ziarno w polu przepadnie,  
 Niech ginie siano ze stogu,  
 Niech sąsiad kopy rozkradnie,  
 Niech trzodę wyduszą wilki!  
     Nie masz, nie masz Marylki!  
 Daje mi ojciec chaty,  
 Daje mi sprzęt bogaty;  
 Bym wziął w dom gospodynię,  
 Namawiali mię swaty,  
     Nie masz, nie masz Maryli!

I was a thrifty worker, diligent;  
 In better days I won the praise  
 Of my neighbours and my father grey.  
 Now, hear my father lament!  
 But I, well, I've nothing to say  
 To man or God.  
 Blight take the seed! Rust scald the leaves!  
 Let all the unmilled grain must and rot;  
 Let the neighbours filch my sheaves!  
 No longer shall I drive  
 Wolf from the sheep-fold; what for?  
     Maryla is no more!  
 My father promises me stock and store  
 Of brick and field, if I just take a wife;  
 Matchmakers come, angry, I drive  
 Them from my door —  
     Maryla is no more!

Podobnie jest w lamencie matki:

Pókiśmy mieli ciebie,  
 W domu było jak w niebie.  
 U nas i wieczorynki,  
 Z całej wsi chłopcy, dziewczki,  
 Najweselsze zażynki,  
 Najhuczniejsze dosiewki.  
 Nie masz cię! w domu pustynie!  
 Każdy kto idzie, minie.  
 Zawiasy rdzewieją w sieni,  
 Mchem się dziedziniec zieleni;  
 Bóg nas opuścił, ludzie opuścili,  
     Nie masz, nie masz Maryli!

As long as you were with us, dear,  
 The house was one heavenly whirl.  
 All of your friends would gather here  
 To play, to laugh, each boy and girl;  
 Where was a brighter Lammas Day?  
 Where was Spring Sowing Dance more gay?  
 But now, my daughter, now you're gone!  
 Our home is like a desert waste.  
 Whoever draws near, passes on;  
 Door-hinges unrevolving, rust in place;  
 With moss our flagstone pathway's overgrown.  
 Both man and God now shun our vacant home,  
     Maryla, Daughter! now you're gone!

Oczywiście, związana z formą problematyka przekładu nie ogranicza się jedynie do prozodii; przywołany przez mnie wyżej Nida pisał choćby o strukturze porównania i wpisanej w nią symbolice kolorów. W tym miejscu skupiłem się jednak głównie na Mickiewiczowskiej wersyfikacji w *Balladach i romansach* – jako szczególnym wyzwaniu dla tłumacza. Jak sądzę, udało mi się w ten sposób zwrócić uwagę na specyfikę mojego przekładu utworów poety; przekładu, w którym starałem się zachować efekt

estetyczny oryginał. Jednocześnie moje rozważania pozwalają także myśleć o przekładzie jako o swoistym sposobie rozumienia tekstu, interpretowania jego specyfiki, zwracania uwagi na to, co w lekturze prowadzonej w języku oryginału może okazać się przeźrocyste i nie wzbudzić zainteresowania czytelnika.

### References:

- Klemensiewicz Zenon, *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa*, „Język Polski” XXXIV, 1954 s. 65–76.
- Mickiewicz Adam, *Ballady i romanse*, Lipsk: Brockhaus, 1852.
- Mickiewicz Adam, *Forefathers’ Eve*, przeł. Charles Kraszewski, London: Glagoslav, 2016.
- Mickiewicz Adam, *The Sonnets. Including the Erotic Sonnets, the Crimean Sonnets and Uncollected Sonnets*, przeł. Charles Kraszewski, Londyn: Glagoslav, 2018.
- Mickiewicz Adam, *Ballads and Romances*, przeł. Charles Kraszewski, Londyn: Glagoslav, 2022.
- Mickiewicz Adam, *Wiersze*, w: *Dziela* (Wydanie Jubileuszowe), red. J. Krzyżanowski, t. I, Warszawa: Czytelnik 1955.
- Nida Eugene Albert, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: E.J. Brill 1969.
- Nida Eugene Albert, Reyburn William David, *Meaning Across Cultures*, Maryknoll: Orbis Books 1981.
- The Penguin Book of Modern Verse Translation*, red. G. Steiner, Londyn: Penguin Books 1966.