

# O „chronicznej nieokreśloności tłumaczenia”. Uwagi o przekładach *Paradise Lost* Johna Milтона na języki francuski i polski

**Urszula Dąmbaska-Prokop**

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

juprodamb@gmail.com

## Streszczenie

*W uwagach o „chronicznej nieokreśloności tłumaczenia” postawiono pytanie o stopnie przekładalności tekstu, od hipotetycznej przekładalności maksymalnej do przekładalności „przybliżonej”, trudnej do zaakceptowania. Analizą objęto poemat Paradise Lost Johna Milтона, jego dwa przekłady francuskie (Chateaubrianda i Armanda Himy’ego) oraz trzy polskie (wraz z szeregiem tłumaczonych krótkich na ogół fragmentów). Przypomniano czynniki warunkujące z jednej strony zamysł autora tłumaczonego tekstu, z drugiej strony odczytanie i przekazanie tekstu przez tłumacza. Podkreślona została zależność między przekształcaniem dyskursu przez poszczególnych tłumaczy a celem jaki sobie stawiali, sytuacją w jakiej działali i ich indywidualnymi upodobaniami. Porównanie tekstów nie doprowadziło jednak do „schematycznego i ścisłego opisu” stopni przekładalności, co potwierdzałoby tezę o chronicznej nieokreśloności tłumaczenia.*

*Słowa kluczowe:* przekładalność, dyskurs, „lustro” w tłumaczeniu, uwarunkowania tłumacza

## Abstract

On “chronic indeterminacy of translation”. Remarks on the translations of John Milton’s *Paradise Lost* into French and Polish

*In the remarks on the “chronic indeterminacy of translation” a question was asked about the degree of translatability of the text, from hypothetical maximum translatability to the “approximate” one, difficult to accept. The analysis covered John Milton’s Paradise Lost poem, his two French translations (of Chateaubriand and Armand Himy) and three Polish (along with a number of generally translated short fragments). The factors conditioning the author’s intention of the translated text were recalled on the one hand, and the translator’s reading and forwarding of the text on the other. The relationship between the transformation of discourse by individual translators and the goal they set for themselves, the situation in which they acted and their individual preferences were emphasized. The comparison of the texts, however, did not lead to a “schematic and accurate description” of the levels of translatability, which seems to confirm the thesis about the chronic indeterminacy of the translation.*

*Keywords:* translatability, discourse, „mirror” in translation, translator’ conditions

## 1. O nieokreśloności w tłumaczeniu

**1.1.** Na pytanie, co tłumaczymy tłumacząc utwór literacki, najczęściej odpowiadamy po prostu: jego tekst. Zgoda: wiemy, że tekst napisany jest w jakimś języku, składa się z szeregu powiązanych spójnie zdań zbudowanych z wyrazów oraz że coś znaczy, tj. o czymś mówi, także, że występuje w jakimś gatunku. Czy to wystarczy?

Niezbędna wydaje się także pewna wiedza o autorze – kim był, dla kogo i po co przypuszczalnie pisał. Bo autor, żyjący w określonym miejscu i momencie, mówiący określonym językiem i uformowany w określonej kulturze, zwraca się z jakimś przesłaniem do czytelnika-odbiorcy, który także osadzony jest w jakiejś sytuacji. Wszystkie te czynniki determinują wypowiedź autora, czyli inaczej, jak to ujął C.S. Lewis, wpływają na to „what it was intended to do and how it is meant to be used” (1959: 1). Lewis mówi tu o czymś bardzo ważnym, o celu jaki stawiał sobie w swoim dziele autor oraz także o sposobie oczekiwanego oddziaływania tego dzieła. Uwaga Lewisa dotyczy zatem nie tekstu i jego budowy, lecz jego funkcjonowania jako dyskursu.

Jeśli zaś chodzi o tłumacza, także nie można zapomnieć o jego własnych uwarunkowaniach i upodobaniach. Bo jego właściwości indywidualne mają istotny wpływ na tłumaczenie, gdy podejmuje on próbę zrozumienia tego, co autor pragnie mu powiedzieć o świecie i gdy on sam stara się przekazać to w swoim przekładzie.

W procesie tłumaczenia interesujące jest zatem spotkanie dwóch różnych indywidualności. Każda z nich ma własny punkt widzenia, każda jest zdeterminowana zarówno przez sytuację, w jakiej się znajduje i działa, jak i przez własną subiektywność. Tłumacz, jak każdy czytelnik, napotyka więc na trudności w lekturze tekstu, jeśli nie posiada wiedzy choćby o niektórych jego uwarunkowaniach sytuacyjno-historycznych. Gdy zatem zderzają się dwie różnie uformowane osobowości, przekładalność, odtworzenie przez tłumacza sensu i niepowtarzalnego chyba sposobu oddziaływania wypowiedzi autora, jego dyskursu, jest z samej swojej istoty sprawą wysoce problematyczną.

Przypominam te znane myśli (por. też artykuł „Przekładalność” w *Małej encyklopedii przekładoznawstwa*, 2000: 192-196) jako krótkie wprowadzenie do ryzykownych, ale wartych chyba jednak prób podjęcia rozważań nad stopniem przekładalności/nieprzekładalności konkretnego tekstu angielskiego, mianowicie polskich i dwu wybranych francuskich przekładów poematu *Paradise Lost* Johna Milтона.

**1.2.** Nieprzekładalność była omawiana i analizowana wielokrotnie. W licznych opracowaniach mówi się na ogół o jej dwu głównych rodzajach. Z jednej strony tłumaczenie ogranicza struktura języków wchodzących z sobą w kontakt, a z drugiej strony utrudnia je odmienny sposób myślenia, różnice kulturowe, historyczne, społeczne, ideologiczne, determinujące sens dzieła. Stąd pytanie, jak w wybranych przekładach francuskich, tu Chateaubrianda i Himy'ego, i w przekładach polskich Przybylskiego, Bartkiewicza i Słomczyńskiego, tłumacze przekazują dyskurs autora *Paradise Lost*. A tak postawione pytanie sygnalizuje od razu ogrom trudności, na jakie napotkać musi próba porównania tłumaczeń, podejmowanych w różnych momentach historycznych, w innej za każdym razem tradycji literackiej. Także zapewne w innym celu.

Jak wiemy, trudności w tłumaczeniu stwarza język oryginału, np. użycie rodzajnika francuskiego czy angielskiego, skomplikowany system czasów, nieprzystające do siebie zakresami znaczenia słownictwo (np. francuski wyraz *bois* to po polsku nie tylko 'drzewo' i 'drewno', lecz także 'lasek'), wyrażenia frazeologiczne (które np. omówił prześmiewczo Barańczak, tłumacząc dosłownie w amerykańskim dialogu rodzinnym wypowiedź: *Honey, I'm home!* jako 'Miodzie, jestem domem'), czy specyfika składni poszczególnych języków. Ale jak przypomina m.in. Jean-Louis Cordonnier (1995), analizować przekład i rozpatrywać tłumaczenie tylko pod kątem języka to myopia, krótkowzroczność.

Trudności w tłumaczeniu wynikają jak wiadomo także z różnic kulturowych, na co wskazują z jednej strony denotacja realiów (przykładowo, trudny do przełożenia wyraz 'dwór' w *Panu Tadeuszu*), a z drugiej strony konotacje, o których Edward Balcerzan mówi, że są wpisane w społeczną konwencję języka; wiadomo również, że istnieją też konotacje indywidualne.

O nieprzekładalności obiektywnej, która dotyczy zarówno behawioralnej rzeczywistości jak i sposobu myślenia określonej zbiorowości, pisano wiele. Wystarczy przywołać Nidę, jako pioniera tego stwierdzenia, czy licznych badaczy w Polsce (por. m.in. Wojtasiewicz 1957, Lebedziński 1981: 117, Lewicki 2002: 8, i tylu innych). A Georges Mounin (1963), podkreślając na przykład, że istotą tłumaczenia jest poznawanie Innego i wymiana między kulturami, mówi o *métissage*, o 'mieszaniu' kultur; sprawia ono, że tłumaczenie nie może być „niewinne”, tzn. że istnieją w nim przekłamania, czy jak pisze francuski krytyk i translatolog Antoine Berman, deformacje. Berman będzie mówił o trudnościach przekazywania w tłumaczeniu *étrangeté*, 'obcości' innej kultury (1985), wpisanej jak podkreśla Foucault (w *Les mots et les choses*) w *episteme*, w 'wiedzę epoki o świecie', która nie może być w pełni przekazywalna w innym języku.

**1.3.** Do dyskusji wokół pojęć przekładalność/nieprzekładalność włącza się ciekawie David Bentley Hart, proponując termin *indeterminacy of translation*, ‘nieokreśloność tłumaczenia’, termin uznany przez niego za mniej jednoznacznie negatywny niż nieprzekładalność. W tonie chwilami żartobliwym, ale w gruncie rzeczy przesądającym o niemożności zaistnienia przekładu „prawdziwego”, amerykański tłumacz Pisma Świętego parafrazuje zdanie św. Pawła o poznawaniu Boga *Through a Glass, Darkly* („Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno”, 1.Kor.13, 12) i stwierdza, podstawiając w miejsce *Glass* wyraz „Gloss”, ‘wyjaśnianie’, i zarazem także ‘tłumaczenie’, że tłumaczenie przynosi zawsze stratę, bo patrzymy *Through a Gloss, Darkly* (Hart 2012). A poprzez „jakoś przyciemnioną szybę” nawet najlepszy tłumacz dostrzega tylko podobieństwo, „the original author’s true likeness”. A jak również wiemy, straty zawiera nie tylko każda próba zrozumienia tekstu w obcym języku, lecz także każda próba odczytania ze zrozumieniem cudzej wypowiedzi, a nawet czasem zrozumienie tego, co właściwie chcemy sami przekazać, gdy mówimy czy piszemy.

Jak przypomina Antoine Berman (2012: 143), twierdzenie o nieprzekładalności tekstów literackich, które dotyczy zresztą każdej wypowiedzi, opiera się na założeniu, że sposób istnienia języków jest jedyny i nieprzekazywalny w pełni. Dodaje jednak: Du Bellay, wypowiadając (na swój sposób) podobny postulat jest zatem logiczny, gdy stwierdza zasadniczą nieprzekazywalność tekstów, w których ucieleśnia się, święci się, dochodzi do doskonałości i utrwała się sposób istnienia danego języka. Nieprzekazywalność ducha tekstu opiera się bowiem na nieprzekazywalności „ducha języka”. Stwierdzenie to, uwaga o nieprzekładalności ducha języka, zmusza do refleksji nad pojęciem dyskursu – o czym dalej. Zbanalizowane już dziś porównanie tłumaczenia do patrzenia na tekst i świat tekstowy przez deformujące lustro, zastępuje, w innej formie, znane sformułowanie Platona. Filozof Izydora Dąmbska (1993) przypomniała m.in., iż „Świat rzeczy zmysłowych nie jest przedmiotem poznania tylko mniemania (*doxa*)”, bo zmysły dostarczają nam tylko wrażeń, na podstawie których rozumiemy, a dopiero te rozumowania mogą być podstawą poznania. Opinia ta zwraca uwagę na znaną od dawna rolę czynnika ludzkiego w poznawaniu, na subiektywność percepcji i interpretacji. A w komunikacji międzyludzkiej, i tym samym w tłumaczeniu, opinia ta podkreśla inność doświadczenia i sposobu myślenia poszczególnych uczestników aktu komunikacji. Inność sposobu myślenia, a zatem subiektywność „gestu hermeneutycznego”, interpretowania i rozumienia, oznacza po prostu obdarzanie wypowiedzi sensem na podstawie własnego doświadczenia, wiedzy i indywidualnych upodobań oraz także uzależnienia własnego mniemania od szeroko rozumianych uwarunkowań sytuacyjnych. Dlatego, jak podkreśla Hart, skutek różnic w postrzeganiu i interpretowaniu rzeczywistości, w komunikację między ludźmi

wpisana jest trudność porozumienia, którą określa on jako trudność „chroniczną”, nie do uniknięcia; takie przekonanie znane jest chyba od czasów Parmenidesa, mówiącego o zawodności spostrzeżeń zmysłowych (zob. m.in. Turk 1991). Skoro zatem jest rzeczą oczywistą, że istnieją zasadnicze trudności w komunikacji międzyludzkiej, a więc także i w tłumaczeniu, warto może przyjrzeć się owej „chronicznej nieokreśloności” na konkretnym przykładzie. Można przypuszczać, iż posiada ona różne stopnie, układa się jakby wzdłuż linii prowadzącej od hipotetycznej przekładalności maksymalnej do przekładalności „przybliżonej”, trudnej do zaakceptowania. Czy jednak stopnie te na pewno pozwolą się określić i rozróżnić? Albo potwierdzić opinię o „nieokreśloności” przekładu?

**1.4.** Wcześniej jednak trzeba przypomnieć, iż zastanawiając się nad relacjami między literaturą a językiem, francuski językoznawca Henri Meschonnic zwraca wielokrotnie uwagę na fakt, iż w analizach tłumaczenia widać pomieszanie między językiem i dyskursem. Język, jak przypomina, stanowi system, w którym widać „odbicie kultury, literatury, poglądów narodu i także jednostek i tego, co one robią”. Dlatego tłumaczyć znaczy przekazywać to, co, jak i po co jest powiedziane w jednym języku oraz jak jest to wyrażone w drugim języku. Tłumacz nie tłumaczy samych faktów językowych, lecz sposób, w jaki subiektywność wpisuje się w tekst i przekształca wartości języka w wartości dyskursu (Meschonnic 1999: 12). Meschonnic podkreśla wielokrotnie tę myśl. Najważniejszymi czynnikami, które mają wpływ na tłumaczenie, są więc, obok samego języka, z jednej strony subiektywność wypowiedzi, z drugiej strony jej osadzenie w płynnej historyczności. To te właśnie czynniki determinują zarówno każdą wypowiedź jak i „gest hermeneutyczny”, czyli jej rozumienie. Inaczej, za Siergiejem Błachowem, wyrazi tę myśl Marianna Chłopek-Labo (2013) mówiąc, iż „Tłumacz w przekładzie rekonstruuje wpisany w obcą kulturę obcy mechanizm mentalny”.

Francuska teoria dyskursu stwierdza, że każda wypowiedź stanowi formę działania i realizuje się w jakimś gatunku. Gatunek uważany jest za zbiór reguł, za „schemat organizacji tekstu” (Wojtak 2016: 244). *Paradise Lost* Milтона jest więc poematem epickim, dominuje w nim narracja. Dyskurs zaś to, mówiąc najkrócej, działanie poprzez język w określonej sytuacji i w określonym celu. Milton pisze swój utwór w burzliwym XVII wieku w Anglii, a chęci napisania dzieła literackiego o powstaniu świata i o wygnaniu pierwszych rodziców z raju towarzyszą także i inne cele. Pisząc epos oparty na księdze *Genesis*, poeta uruchamia nie tylko swoją olbrzymią wiedzę, ale także i rzadką fantazję poetycką, wyraża własne przekonania polityczne i religijne, mówi o powstaniu i istnieniu zła, ewolucji świata i ludzkości. Wprowadza postać szatana, a właściwie ogromny, zhierarchizowany zespół diabłów. Tłumaczenie powinno zachować te różne cele, które zapowiadają już pierwsze słowa *Paradise Lost Of mans first*

*disobedience... sing heavenly Muse*. Temat Miltonowskiej epopei stanowi bowiem w pierwszym rzędzie nieposłuszeństwo wobec woli Boga; posłuży ono ukazaniu wspaniałości świata, walki między aniołami i archaniołami a hufcami diabelskimi, itd. Wyrażenie wielości tematów odbywa się przy pomocy użytych przez Milтона środków nie tylko językowych, także przykładowo sposobu, w jaki przekonująco, pod asercją, ukazuje on barwę kultury i ducha zarówno swoich czasów jak i opisywanej, wyimaginowanej historii i wielości świata. Tłumacz, dbając o dyskurs (czy szereg dyskursów) musi zadbać m.in. o to, by tekst siedemnastowieczny nie robił wrażenia tekstu współczesnego jemu, tłumaczowi. Dotyczy to sposobu „działania” Milтона, zarówno na przykład sposobu ukazywania przez niego nadziei w miłosierdzie Boże, jak i wyrażania krytycznych uwag pod adresem Kościoła czy władców Anglii. Dotyczy to oczywiście także warstwy języka, jego całej specyfiki „wyszukanej angielskości”, w tym na przykład roli archaizmów i latynizmów, to jest tego, co w czasach Milтона było uznawane za archaizmy leksykalne i za latynizmy składniowe (na co zwraca uwagę krytyka, m.in. Armand Himy, 2003). Tłumacz ma też do rozwiązania trudny a istotny problem wyboru formy wiersza. „Forma rytmiczna poematu – pisał o przekładzie „Iliady” jej tłumacz Ignacy Wieniewski – stanowi przecież jego istotną i znamioną cechę muzyczną. Tłumacz nie może jej ignorować” (1984: XXXIV). O rytmie *Paradise Lost* i sposobie jego potraktowania przez różnych tłumaczy będzie mowa w dalszym ciągu tych rozważań.

Próbnom zachowania właściwości dyskursu tekstu oryginalnego towarzyszą oczywiście zmiany, zwłaszcza wzbogacanie go w odmiennej sytuacji odbioru (por. Barbara Walkiewicz, 2012). Meschonnic także przecież przypomina, że ‘tłumaczymy nie same fakty językowe, lecz sposób, w jaki w dyskursie przejawia się subiektywność’ (Meschonnic 1999: 12). Halina Grzmil-Tylutki określa dyskurs w swoich książkach jako akt mowy autorski, a więc subiektywny i wylicza jego właściwości. Występuje on w danej sytuacji wypowiedziania, tj. we wspomnianej już historyczności: w czasie i w miejscu oraz w określonym języku i kulturze. Realizuje się w relacji między uczestnikami tego aktu, tj. między instancją wypowiadającą (autorem) i instancją odbierającą (czytelnikiem), które są połączone kontraktem. Podlega regułom językowym i społecznym. Stanowi strukturę na poziomie wyższym niż zdanie. Jako forma działania ma określony cel (zob. Grzmil-Tylutki 2007: 15). Trochę w innych słowach formułuje właściwości dyskursu główny „architekt” francuskiej szkoły analizy dyskursu, Dominique Maingueneau (1996). Podkreśla on mianowicie, iż dyskurs jest zorientowany na cel; stanowi formę / akt działania i ma charakter społeczny, jest interaktywny; podlega normom natury językowej i społecznej; funkcjonuje w kontekście i w sytuacji; podmiot komunikujący zostawia „ślady” w tekście.

Jak w każdym akcie mowy, także w tłumaczeniu każdej wypowiedzi tłumacz zwraca zatem uwagę nie tylko na przekazanie tego, co instancja wypowiadająca czyli autor mówi „dosłownie”, lecz również na to, co mówiąc i realizując własny zamiar, autor „robi”. Tłumacz odczytuje – zawsze subiektywnie – to, co tekst komunikuje, czyli to, co sam tłumacz uważa za jego „treść” („intencję autora” w koncepcji Umberta Eco, 1992, tu 2002: 77-80), próbuje więc tę intencję odgadnąć: przekazanie informacji, własnych opinii, emocji, wyznawanych wartości, pragnienie wpłynięcia na emocje i/lub przekonania odbiorcy, zmanipulowanie go, itd.? A następnie, to co odczytał jako „intencję autora” i to co uznał, że tłumaczony tekst „robi”, tłumacz, determinowany przez sytuację komunikacyjną i własny sposób myślenia, stara się odtworzyć i przekazać w swoim języku.

**1.5.** Dyskurs, który realizuje dany tekst, oddziałuje więc na odbiorcę nie tylko wprost przez język. Ten oczywisty fakt przypomniał niedawno francuski translatolog Etienne Dobenesque (2007), stwierdzając, iż przekonanie takie wypowiedział już, trochę innymi słowami, Cycero w *De optimo genere oratorum*. Jak pisze, w dziejach myśli o tłumaczeniu długo panowało przypisywane Cyceronowi przekonanie, iż tłumaczy się znaczenie wyrazów i zdań. Dobenesque przypomina jednak, że już Leonardo Bruni uważał, iż tłumaczenie to nie transfer, przeniesienie tekstu z jednego języka do innego, lecz ‘powtórne rozpoczęcie pisania’ (*recommencement d’un écrire*). Rozwijając tę myśl, Antoine Berman podkreśli, iż pracując nad językiem tłumacz wzbogaca oczywiście język na który tłumaczy, ale równocześnie wpływa na świat pojęć kultury przyjmującej, co nazywa „prawdą tłumaczenia”, „aspektem etycznym tłumaczenia”, nie używa jednak jeszcze pojęcia „dyskurs”. Dobenesque wychodzi od innej niż uznawana długo za właściwą lektury tekstu Cycerona, stwierdza mianowicie, że słynny passus zawiera sens inny od tego, który mu dotychczas przypisywano. Cycero jak podkreśla mówi o zwyczaju językowym, o *genus* i o *vis* słów – t.j. o ‘gatunku’ i o ‘mocy’ – czyli, jak można by powiedzieć dzisiaj, nie o znaczeniu słów, lecz o intencji autora i o intencji dzieła, a więc o właściwościach dzieła jako dyskursu. Przypominam ten passus:

„... nec converti ut interpres, sed ut orator, sentiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi...”

(cyt. za: Cyceron 2006: 102)

a w polskim tłumaczeniu „O najlepszym rodzaju mówców” Władysława Seńki:

„A przełożyłem to nie jako tłumacz, lecz jako mówca: te same zdania, ich treść także swoiste zwroty oddawałem w słowach odpowiadających naszemu zwyczajowi językowemu. Jeśli o nie idzie, to nie uważałem za konieczne tłumaczenie słowa za słowem, lecz zachowanie tego samego znaczenia wszystkich słów”.

(tamże)

W nowszym francuskim tłumaczeniu (Bornecque’a, por. Dobenesque) *vis* tłumaczona jest jako *valeur*, ‘wartość’ a nie ‘znaczenie’.

Według Dobenesque’a Cycero, zwracając uwagę, jak powiemy dziś za Saussure’em, na wartość słowa funkcjonującego w danym dyskursie, wartość która nadbudowana jest w tekście nad znaczeniem tego słowa w języku, podkreśla rolę „systemu pojęciowego”. Mówiąc o *verborum vis* Cycero mówi więc właśnie o działaniu tekstu (poprzez język i ponad językiem). I to właśnie działanie należy w tłumaczeniu próbować odczytać i odtworzyć.

Trzeba tu zauważyć, że o ile takie stanowisko można we Francji uznać za nowe, o tyle w Polsce było już ono znane wcześniej: Piotr Grzegorzczak przypomniał w 1955, że *vis* oddawana już była jako ‘wartość’ przez Stanisława Potockiego w jego „O wymowie i stylu”, napisał on mianowicie, iż:

„...tłumaczyć... jest to słownie oddać cudzą pracę, przekładać jest to ją przenosić w własny język i też jej wartość, co ma, w swoim oddać.”

**1.6.** Na oddanie owej wartości mają wpływ rozróżnione przez Umberta Eco, w dziele literackim, ale naprawdę chyba w każdej wypowiedzi, trzy „intencje”. Przypomnę tu, że intencja dzieła, pozornie trwała, uzależniona jest od domyślności czytelnika i tłumacza; interpretacja wypowiedzi zależy przecież także od ich wiedzy o sytuacji w jakiej tekst funkcjonował, również od ich umiejętności „czytania” i wyciągania wniosków m.in. na podstawie ich wiedzy o autorze. Na intencję dzieła wskazują „instrukcje”, czyli „ślady” zawarte w tekście, w jego organizacji retorycznej i stylistycznej, uchwytnie głównie poprzez analizę językową. Ale wskazuje też na nią „działanie podmiotów wpisanych w określone konteksty” (Maingueneau 1996: 28). W przekładzie, intencja dzieła, choć jest tym co najbardziej trwałe, może jednak ulegać pewnym zmianom, choćby dlatego, że przekład zwraca się zawsze do innego odbiorcy niż oryginał. Maingueneau określa ją jako „artykulację języka w parametrach nie-językowych” (1996: 28). Jeśli jednak tłumacz posunie się do zbyt wielkich jej deformacji – jak zrobiła to, zapewne świadomie, Irena Tuwim – intencja dzieła ulega znacznej zmianie: powiastka o Kubusiu Puchatku jest nadal adresowana do dzieci i zachowuje charakter poetycki i dydaktyczny, ale



zniknęła z niej większość śladów angielskości, językowych i kulturowych; trudno zatem mówić o zachowaniu przez tłumaczkę wszystkich właściwości charakteryzujących dyskurs realizowany przez tekst Milne'a.

Intencja autora, także dostrzegalna w tekście na poziomie języka, w doborze słów i zdań, w chwytach stylistycznych, w organizacji retorycznej, również stanowi przedmiot domysłów dla odbiorcy, który zatrzymuje się jednak często na samym przekazie słownym, na „treści”, na tym, co tekst mówi do niego „wprost”. Bariera subiektywności stawia odbiorcy duży opór: nie można całkowicie „wczuć się” w intencje autora. Stąd zapewne głównie pochodzą pesymistyczne tezy o nieprzekładalności, o niemożliwości pełnego odczytania cudzego komunikatu. Problem to jednak szeroki. Intencja autora może być świadomie zakryta, może też być świadomie przeinaczona przez odbiorcę. Przykładowo: to tłumacz polski, kierowany zapewne uprzedzeniami, przekazuje, używając wyrażen hiperbolicznych, wypowiedź de Gaulle'a o wielkości i niezwykłej roli Francji w świecie, jako dyskurs argumentacyjny przesadzony, wbrew chyba celowi jaki „kazał” Generałowi użyć mocno emocjonalnie nacechowanych środków ekspresji; można tu również mówić o modyfikacji intencji dzieła (por. mój artykuł 2010). Inny przykład: w bardzo ważnym artykule o pierwszych polskich przekładach *Paradise Lost* Milтона przez dwóch Oświeceniowych tłumaczy polskich, Ursula Philips (2012) zwraca uwagę na odmienność ich lektury, choć żaden z tłumaczy nie neguje wymowy filozoficznej ani wyjątkowości arcydzieła angielskiego poety.

Umberto Eco mówi też o intencji odbiorcy/czytelnika. Podmiot wypowiadający „ma jakiś obraz” odbiorcy do którego się zwraca. *Intentio lectoris* również ma charakter subiektywny i nie musi odpowiadać prawdziwemu podejściu realnego odbiorcy. W *The Chronicles of Narnia* C.S. Lewisa odbiorcami przedstawionego obrazu walki zła z dobrem są dzieci angielskie, które chronią się na wsi w czasie wojny. Tłumacz polski modyfikuje ten obraz w „Opowieściach z Narnii”, m.in. minimalizując odniesienia do Londynu i do wojny, toteż można powiedzieć, że narusza w tym punkcie intencję autora i zmienia też intencję odbiorcy, przekład bowiem zwraca się tu do czytelnika „w ogóle”, nie tylko do młodych odbiorców w określonym miejscu i chwili. Ale jak się wydaje, zmiana ta nie pociąga za sobą modyfikacji *intentio operis*. Polski przekład poszerza krąg czytelników tego utworu i tekst, kierowany do wąskiego jakby się mogło zdawać kręgu odbiorców angielskich, nabiera w tłumaczeniu cech przesłania o charakterze ogólnym. Intencja dzieła, zwycięska walka dobra ze złem, a jak pięknie pisze Anna Walczuk (2018) opowieść o miłosierdziu Boga, pozostaje jednak nienaruszona i dzieło znajduje się dziś w szeregu wielkich utworów o charakterze moralizatorskim. Choć więc, powtórzę, Lewis osadził akcję swojej opowieści w sytuacji grozy wojny, a ta w przekładzie jest zatarta, zachowany jest

jednak w polskim tekście cel opowieści, intencja dzieła, przesłanie o zwycięstwie dobra, a więc to, co jest w tym dyskursie najistotniejsze.

Do tych trzech intencji, dzieła, autora i czytelnika, Tadeusz Szczerbowski (1999) dorzucił „intencję tłumacza”, i jest to obserwacja ważna, podkreśla bowiem uwarunkowania indywidualne oraz sytuacyjne pracy tłumacza, w jego podwójnej roli, czytelnika i wg sformułowania Anny Legeżyńskiej „drugiego autora”. Antoine Berman mówi wszak, iż tłumaczy się zawsze „w odpowiednim momencie” (Berman 1986: 106). Różnica w czasie między tekstem oryginalnym i jego przekładem bywa przecież jednym z istotnych czynników określających sytuację komunikacyjną tekstu. Omawiając działanie tłumacza, Berman rozróżnił „horyzont tłumacza” i związany z nim „projekt tłumacza” (m.in. Berman 2012: 48). Horyzont to „perspektywa, z której tłumacz postrzega tłumaczony tekst i zadanie by go przełożyć”, a więc zarówno sytuacja determinująca działania tłumacza jak i jego subiektywne poglądy i wiedza, inaczej mówiąc określająca go perspektywa kulturowa, historyczna, językowa. Natomiast termin „projekt” tłumacza to cel towarzyszący podejmowanemu, konkretnemu tłumaczeniu, zwróconemu do określonego typu odbiorców.

**1.7.** Zanim przyjrę się przekładowi *Paradise Lost* Johna Milтона, ponownie wskażę na przyjęte tutaj założenia. Próbując odczytać *vis*, wartość i sposób oddziaływania faktów językowych w tłumaczonym tekście, tłumacz stara się zapewne odgadnąć subiektywną intencję autora, zanurzoną w konkretnej sytuacji wypowiedzania. Buduje też własną interpretację intencji dzieła, opartą o fakty języka i o wiedzę o autorze i epoce, ale zależną także od własnego *parti pris*, od upodobań, przekonań i uwarunkowań, które wpływają w oczywisty sposób na jego indywidualne „lustro”. Nie może on zapewne również uchylić się od zainteresowania się tym, jak tłumaczone dzieło mogło oddziaływać w sytuacji, gdy było tworzone, ale nie ma chyba wystarczających wskazań, by opowiedzieć na tak postawione pytanie. Próba zrozumienia tłumaczonego tekstu wymaga, jak wiemy odczytania przez tłumacza zarówno faktów językowych jak i ich miejsca w sposobie oddziaływania (*hic et nunc*) tekstu. Lektura dyskursu napotyka przy tym na oczywiste bariery, ma charakter subiektywny, oparty chyba bardziej na domyślności i intuicji tłumacza niż na jego wiedzy, która oczywiście stanowi również element istotny. Zaś w badaniu (i ocenie) przekładu istotną rolę odgrywa śledzenie śladów tłumacza, zostawionych w materii przełożonego tekstu, na poziomie języka, stylu, rytmu, właściwości retorycznych, tego wszystkiego, co tłumacz potrafił przekazać ze struktury i dyskursu, tj. ze sposobu oddziaływania tłumaczonego tekstu.

## 2. Czy można mówić o stopniach przekładalności?

2.1. W jakich zatem punktach na osi przekładalność / nieprzekładalność można by umieścić wybrane tu fragmenty *Paradise Lost* Milтона, w tłumaczeniach na język polski i francuski? Powtarzam to pytanie z pełną świadomością, iż jest ono z góry skazane na niezadowalającą, częściową tylko odpowiedź. Wiadomo, że można badać szczegółowo język zastosowany przez poszczególnych tłumaczy i takie badanie jest ważne i potrzebne. Ale można także – i tego właśnie chciałabym się tu podjąć – zwrócić uwagę przede wszystkim na to, co odgrywa istotną rolę, zarówno w oryginale jak i w przekładach, to jest na samą *vis* poematu. Jest to jednak w gruncie rzeczy niełatwe. Nie pomoże tu fakt, że trudno byłoby zrozumieć po latach osadzenie dzieła Milтона w konkretnej dziejowej sytuacji, a więc pokusić się o odczytanie kontekstów recepcji poematu przez odbiorców jemu współczesnych, chociaż studia nad Miltonem, m.in. C.S. Lewis'a 1943, czy Himy'ego 2003, omawiają tło historyczne, ideowe i literackie twórczości poety. Odgadywanie „mniemań” na temat świata przedstawionego w *Paradise Lost* jest jednak również utrudnione przez wielość wątków poematu. Ich różnorodność nie ułatwia odczytania właściwych intencji Milтона, kryjących się w poetyckim dyskursie o wielu obliczach: polemicznym, ironicznym czy religijnym, w których tak ważną rolę odgrywa zarówno jego rozległa wiedza, jak i zadziwiająca wena poetycka.

Wiadomo, iż w *vis Paradise Lost* wpisane jest wiele wątków. Mówiąc o aspekcie religijnym, C.S. Lewis stwierdza (1943), że w tym poemacie traktującym szeroko o Bogu, aniołach, diabłach i grzechu pierwszych rodziców purytanizm Milтона jest mało widoczny, choć poeta nie uznaje Trójcy Świętej, Wcielenia a więc i narodzin Jezusa, nie wspomina również o życiu pozagrobowym. Pomija także rolę Matki Bożej: w księdze 12, w. 149–150 mówi o Zbawicielu: *thy great deliverer, who shall bruise The Serpents head* – w tłumaczeniu Słomczyńskiego, w. 184–5: ‘Wielki Zbawiciel twój, Ów, który zetrze głowę wężową’; wspomina o Niej tylko w księdze V, gdy mówi o świętym pozdrowieniu, ‘które o wiele później usłyszała Maria błogosławiona, drugą Ewą będąc’: *the holy salutation us'd Long after to blest Marie, second Eve*, V, 387–8. Ale Himy podkreśla wyraźnie, że poematu Milтона nie można uznać za utwór religijny (zob. „Présentation” w Himy, *Milton, Le paradis perdu*, 2001). Stwierdza natomiast, że „Wyobrażenia Milтона daje się ponieść marzeniom, które pozwalają się wyrazić tylko jako wynurzenia, rozłamy, rozdarcia, fragmentacje, ponowne pojawianie się, przypomnienie, ujawnianie, wnioskowanie raczej niż wykazywanie. Bo mówić o utracie raju to znaleźć się w środku burz...” (tamże, s. 8).

Na kształt wybranych tu przełożonych fragmentów poematu i na ich *vis*, na specyfikę ich wielorakiego dyskursu wpływa, oprócz odmienności otoczenia, w jakim działali poszczególni tłumacze, także to, co wyraźnie widoczne w ich tekstach, a mianowicie fakt, iż przyświecały im nieidentyczne cele. Gdy czyta się trzy polskie przekłady całego poematu i także przetłumaczone na język polski fragmenty oraz obydwie brane tu pod uwagę tłumaczenia francuskie, Chateaubrianda z r. 1836 (ze względu na rolę, jaką tekst ten odegrał we Francji) i najnowszy przekład Armanda Himy'ego z roku 2001), niełatwo jest znaleźć wspólny mianownik dla motywacji i sposobu działania ich tłumaczy. Udział czynnika ludzkiego, właściwości i upodobania tłumaczy, sposoby rozumienia przez nich sensu przedstawianej rzeczywistości – rola tych elementów, powtarzam, różni się zarówno w obu tekstach „Le Paradis perdu”, jak i w poszczególnych polskich wersjach „Raju utraconego”.

Polskie wersje to trzy przekłady całości: „Ray utracony” Jacka Przybylskiego (1791), „Raj utracony” Władysława Bartkiewicza (1802) i „Raj utracony” w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego (1974). Prócz nich, istnieje niepełny tekst Franciszka Ksawerego Dmochowskiego „Ułomki” (1803); Pieśń 1 „Raju utraconego” w przekładzie Antoniego Langego (1898); także fragmenty przełożone przez Czesława Miłosza. Rozrzut czasowy przekładów odgrywa oczywiście ważną rolę przy wszelkich próbach interpretacji.

Dzieło Milтона w przekładach polskich, i w branych tu tłumaczeniach francuskich pojawia się, jak już wiemy, w odmiennym za każdym razem momencie historii. Przełom XVIII i XIX wieku w Polsce, początek romantyzmu we Francji – a i czasy nowsze, gdy Milтона tłumaczy fragmentarycznie Czesław Miłosz a w całości Maciej Słomczyński, na język francuski zaś Armand Himy, pełne są jak Anglia siedemnastowieczna niepokoju, zawirowań natury politycznej i religijnej, a te nie mogą nie odbić się w jakimś stopniu w wyborach dokonanych przez poszczególnych tłumaczy.

**2.2.** Krytyka przekładów zauważała różnorodność celów, jakie przyświecają tłumaczom, odnosiła się jednak do nich wybiórczo. W Polsce interesowano się w dużym stopniu recepcją poematu Milтона. Bardziej chyba niż różnorodnością światów malowanych przez poetę, niezwykłą, mieszającą wiedzę zaczerpniętą z Biblii, z mitologii, z innych tekstów literackich, także z własnej pomysłowości twórcy. Bardziej chyba niż trudnym w odbiorze opisem upadku człowieka, wykraczającym poza dane zawarte w Starym Testamencie, ukazującym wszechświat sprzed czasów, o których mówi *Genesis*, malującym w szczególnym oświetleniu, także w oparciu m.in. o *Apokalipsę wg św. Jana*, przyszłość ludzkości po upadku pierwszych rodziców. Bardziej również niż wplecionymi w dynamiczną chwilami narrację czy w przejmujące

pięknem czy grozą opisy, przemyśleniami Milтона dotyczącymi religii oraz aktualnej polityki angielskiej, również własnymi opiniami moralnymi autora, jego pesymizmem, ale i nadzieją.

Pisząc o pierwszym przekładzie polskim noszącym tytuł „Milтона Ray Utracony. Książ dwanaście z angielskiego przekładania Jacka Przybylskiego”, wydanym w Krakowie w 1791, Zofia Sinko sugeruje, że to „Właśnie ranga literacka oraz aktualność ideologiczna gatunku sprawiła, że Oświecenie polskie sięgnęło po „Raj utracony” (1992: 6). Podkreśla, że po zamkniętej postawie epoki i kultury saskiej, Polacy zaczęli nadrabiać zaległości i sięgać po propozycje zarówno klasycyzmu francuskiego jak i angielskiej literatury mieszczańskiej. Uważa też, że dzieło Milтона było cenione nie tylko jako utwór literacki, ale także ze względu na obecny w nim kult wiedzy starożytnej. Pisz o tym szerzej m.in. William Brennan (1981); por. też mój artykuł (2014).

Inną opinię wyraża angielska polonistka Ursula Philips. Przedmiotem jej wnikliwych refleksji jest przede wszystkim recepcja treści ideowych w dwu starszych polskich przekładach *Paradise Lost*. Interesuje ją pytanie, czy obaj polscy tłumacze oświeceniowi odczytali i przełożyli dzieło Milтона jako „poemat epiczny czy jako adaptację do doktryny katolickiej”. Stwierdza, iż zaletą przekładu Jacka Przybylskiego jest bardziej udane

„przedstawienie językowego arcyzmu (‘sophistication’) Milтона, teologii, i postawy wobec Kościoła Rzymskiego, w opozycji do późniejszego tłumaczenia Władysława Bartkiewicza, które, w dbałości przede wszystkim o zachowanie poprawności katolickiej, zawiera wiele opuszczeń i pomyłek (‘distorsions’)”

(2012: 348, Abstract)

Stwierdza też, że obydwaj tłumacze, Przybylski oraz następnie Bartkiewicz, korygowali wyrażenia Milтона, które mogłyby razić wrażliwość współczesnych (np. *naked and swollen breast* Ewy, to u Przybylskiego ‘naga i nabrzmiała’, ale u Bartkiewicza poddana cenzurze obyczajowej pierś Ewy jest tylko ‘w pół rozwinięta’ (Philips 2012: 360). Ursula Philips uwypukla w ten sposób rolę intencji tłumacza jako czynnika, który decyduje o przekazywaniu *vis* poematu, a więc także o częściowym przekształcaniu dyskursu dzieła oryginalnego. Zarysowując sytuację polityczną i kulturową polskiego Oświecenia w końcu XVIII i początku XIX wieku, sygnalizuje obecność i znaczenie dyskusji na temat katolicyzmu i innowierstwa oraz pewien w nich udział obydwóch wymienionych tłumaczy. Pewien tylko, ponieważ, jak twierdzi, recepcja Milтона w Polsce była niepodobna do jego recepcji w oświeceniowej Anglii czy w rewolucyjnej Francji. W Polsce prawie nie znano Milтона-republikanina, autora ulotek przeciw cenzurze, który upominał się o liberalizację prawa do rozwodu, atakował episkopat...

(Philips, tamże, s. 349). Obaj pierwsi polscy tłumacze zdają się cenić *Paradise Lost* przede wszystkim jako dzieło literackie. Chwaląc przekład Przybylskiego, Philips zarzuca Bartkiewiczowi eliminowanie rażących jego przekonania treści, które krytykują lub ośmieszają pojęcia religijne:

Jako tłumacz, Bartkiewicz pozwala sobie, w oparciu o swoją wiarę... traktować swobodnie tekst Milтона... jako poetyckie przedstawienie Chrześcijaństwa przez człowieka szczerej i gorącej wiary... poety, który tak mocno przejmuje się Bożym Objawieniem, itd.

Warto także przypomnieć, jak dzieło Milтона prezentują dzisiejszemu polskiemu czytelnikowi autorzy tekstów dołączonych w formie „Posłowia” do tłumaczonego przez Macieja Słomczyńskiego „Raju utraconego”.

Elżbieta Zarych (Wydawnictwo Zielona Sowa 2011) zwraca szczególną uwagę na postać szatana i przypomina, że w tym niezwykłym poemacie traktującym o walce szatana z Bogiem, o skutkach zła, o potędze Boga i miłosierdziu Jego Syna i o nadziei, to przede wszystkim postać szatana fascynowała romantyków, m.in. Blake’a czy Shelleya; a i dotąd jak pisze, uznaje się, iż to ta postać, postać Lucyfera, „anioła upadłego przez swoją grzeszną dumę”, zajmuje w *Paradise Lost* szczególne miejsce, budząc litość lub podziw.

C.S. Lewis ukazał jednak przekonująco *parti pris* angielskich romantyków, ich jednostronną lekturę, a więc i recepcję i podkreślił, iż szatan jest przedstawiony nie tylko jako postać tragiczna (wg romantyków „bohaterska”), ale także chwilami śmieszna, naiwna, intelektualnie niewysokiego lotu (por. m.in. 1999: 92–93). Jednak także groźna. Lewis podkreśla pychę szatana, jego „zainteresowanie wyłącznie własnym prestiżem”, uznanym za „większy od prestiżu Mesjasza”, jego *self-existent being* i *causa sui* czyli przekonanie szatana o ‘samostworzeniu’ (Lewis, ss. 94 i nast.), także jego „nieustanną aktywność umysłową połączoną z niezdolnością do zrozumienia czegokolwiek”.

Natomiast Jerzy Strzetelski (Wydawnictwo Literackie 1974) odczytuje „Raj utracony” jako przede wszystkim poemat religijny: „Potęga Boga i jego syna, Mesjasza, ukazana jest w Raju utraconym w całym splendorze”, oraz „Kiedykolwiek ukażą się na polu bitewnym, zwycięstwo dobra nad złem dokonuje się natychmiast”.

**2.3.** Troska o zachowanie zarówno domniemanej intencji autora jak i walorów estetycznych *Paradise Lost* wyraża się w przekładach, jak już wiemy, w sposób niejednakowy. Zobaczmy najpierw, jak do tłumaczenia poematu Milтона odnoszą się obaj uwzględniani tu francuscy tłumacze, Chateaubriand w r. 1836 oraz Armand Himy w r. 2001.

Chateaubriand przedstawia szczegółowo własną metodę tłumaczenia w l' "Avertissement" poprzedzającym *l'Essai sur la Littérature anglaise* (1836). Informuje, iż tłumaczy dokładnie i dosłownie (literalnie) tak, aby tekst rozumieć mogło i dziecko i poeta, nie niszcząc przy tym stylu, zachowując kadencję zdań i ich harmonię, a równocześnie starając się unikać niejasności, lub gdyby to było zbyt trudne, przekazywać je w sposób, w jaki sam je rozumie. Omawia swoje liczne wątpliwości, wyjaśnia zaproponowane rozwiązania i prosi o darowanie mu ewentualnych pomyłek. Mówiąc o języku Milтона, który „jest złożony i uczony”, szczególną uwagę poświęca rozważaniom o rytmie, o angielskim „wierszu heroicznym” pisanym jambami, nie posiadającym rymów, odznaczającym się harmonią budowaną przez „ilość sylab oraz przez sens, który często przechodzi z wersu do wersu”. Uznając za „prawdziwy trud” oddanie harmonii języka angielskiego w języku francuskim, Chateaubriand wybiera jednak zrytmizowaną prozę i dłuższe czasem niż u angielskiego poety zdanie, w którym akcent pozwala dzielić je na tworzące całość semantyczną wyrazy fonetyczne.

„Dosłowność” jego przekładu chwali m.in. Marie-Elisabeth Bougeard-Vetö (2005), jednak termin ten należy rozumieć w przybliżeniu. Dosłowności tej nie można bowiem nie zarzucić przede wszystkim niezrozumienia roli w poemacie Milтона właśnie tego, co pełni tak istotną rolę, a co Chateaubriand po prostu sobie zmienia, to jest rytmu. A rytm, jak podkreśla Meschonnic (1999: 109), wpływa na znaczenie, co ukazuje analizując m.in. werset z Homera i podkreślając, iż to, czego poeta nie mówi wprost, „pokazuje” rytm, mający wpływ na podział zdania. Innym zarzutem wobec Chateaubrianda jest, iż zafascynowany przez *le merveilleux*, ‘cudowność’ mieszającą w poemacie świat realny i świat wyobrażony, zdaje się traktować z całą powagą religijność *Paradise Lost*, chociaż Milton wyraża pod adresem Kościoła katolickiego szereg uszczypliwych lub prześmiewczych opinii.

U Chateaubrianda zwracają także uwagę modyfikacje struktury zdania. Gdy Milton wspomina o Boskim Siewcy używając czasu przeszłego:

Sing, Heav'nly Muse, that on the secret top  
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire  
That Shepherd who first taught the Chosen Seed...

Chateaubriand zamienia tu czas przeszły *didst inspire* na futurum, które, wg Haralda Weinricha (1989: 153) wyraża przewidywanie, tj. zmianę sytuacji w przyszłości:

Sur le sommet sacré d'Oreb et de Sinaï tu inspireras  
le berger qui le premier apprit à la race  
humaine....

Nie wydaje się, by tłumacz, który jakby stara się wprowadzić porządek w język Milтона, odtworzył właściwie kolejność akcji: Muza zainspirowała Siewcę, a ten dopiero nauczył pasterza...

Warto też przypomnieć uwagi Antoine'a Bermana o tłumaczeniu Milтона przez Chateaubrianda. Berman stwierdza mianowicie, że przekład francuski zadaje gwałt językowi, narusza bowiem reguły składni, pomijając rodzajniki, zmieniając walencję czasowników, także wprowadzając neologizmy. Uważa, że na skutek częściowego zachowania w tłumaczeniu struktur składniowych języka angielskiego oraz także niektórych konstrukcji łacińskich, którymi nasycony jest poemat Milтона, o języku francuskim w 'Le Paradis perdu' Chateaubrianda można powiedzieć, iż próbuje być jakby „podwójnie dosłowny”, wobec języka angielskiego i wobec łaciny, co powoduje zamęt. Berman uznaje jednak ten przekład za duże osiągnięcie, za zwrot ku własnemu językowi i kulturze i za ich wzbogacenie – ponieważ jak pisze „nie jest to genialne przetworzenie, ale trudna i niewdzięczna praca nad literą” (1985: 123–124). Berman posuwa się nawet do stwierdzenia, że uważa przekład francuskiego poety za archetyp tłumaczenia, podobnie jak archetypami są przekłady Pisma Świętego *Wulgata* czy *Authorized Version*.

„Le Paradis perdu” Chateaubrianda odegrał we Francji ważną rolę i jest, mimo oczywistych modyfikacji oryginału, przede wszystkim tłumaczenia prozą, nadal drukowany, musi więc mieć odbiorców, wrażliwych na piękno języka i wierzących być może w „dosłowność” przekładu.

Natomiast Armand Himy, współczesny krytyk i tłumacz Milтона, doceniając znaczenie dla języka francuskiego przekładu Chateaubrianda, stawia mu równocześnie szereg zarzutów odnośnie zarówno języka jak i formy. Skoro poeta wybrał jako „narzędzie” (ściślej: formę) tłumaczenia „poème en prose”, ‘prozę poetycką’, Himy stawia pytanie, czy stosując ją w „Le Paradis perdu”, Chateaubriand „nie podjął świadomego ryzyka zerwania z Miltonowską koncepcją wiersza heroicznego?” Himy określa zresztą poglądy Chateaubrianda dotyczące prozy i poezji jako *floux*, ‘niewyraźne’. Ale przypomina także opinię Puszkina, który twierdził, że przekład Chateaubrianda nie jest adaptacją do gustu Francuzów i dlatego „służy dziełu”. Czyli, jakby powiedział Antoine Berman, służy zachowaniu „obcości” dzieła.

W artykule w *Palimpsestes* (2004) Himy zarzuca Chateaubriandowi częściową niekonsekwencję, gdy krytykuje nietrafny jego zdaniem dobór słów, nie respektowanie szyku wyrazów, zmiany interpunkcji, nie uwzględnianie powtórzeń, przerzutni, wyjaśnianie i porządkowanie składni (1984, punkty 12–14). Przede wszystkim Himy zauważa także, iż tłumacz powinien dostrzec i ukazać rolę rytmu w poemacie Milтона, co, jego zdaniem, w języku francuskim zapewniłby aleksandryn. Sam Himy w swoim przekładzie zastosuje ten właśnie



kształt wiersza, podkreślając, że tłumaczowi najbliższa dziś może być estetyka Valéry'ego, ze względu na jej neoklasycyzm. Przypomni też, iż Georges Mounin, w *Les Belles infidèles*, postrzegał Chateaubrianda nie jako tłumacza twórczego, lecz jako reprezentanta tradycji szkolnej tłumaczenia słowo-w-słowo (Himy 2004, punkt 48). Sam pisząc w obszernej monografii o Miltonie (2003) o przekładzie Chateaubrianda, Himy uważa, iż przyjął on świadomie tłumaczenie prozą, nie tylko dlatego, iż sądził, że jest to „praktyka” stosowna w prozie poetyckiej, lecz może także dlatego, iż spośród jego poprzedników (których tu pomijam) także prozą tłumaczyli Milтона Nicolas Dupré de Saint Maur (1729) oraz Louis Racine (1755); jedynie przekład Jacques'a Delille'a (1805) pisany był rymowanym wierszem (Himy 2004). Sposób tłumaczenia Chateaubrianda Himy krytykuje jednak wyraźnie. Na przykład we fragmencie *Paradise lost*:

By Fountain or by shadie rivulet  
 He sought them both, but wish'd his hap might find  
 Eve separate, he wish'd, but not with hope  
 Of what so seldom chanc'd, when to his wish,  
 Beyond his hope, Eve separate he spies  
 Veiled in a cloud of fragrance, where she stood,

tłumaczonym przez Chateaubrianda jako:

Au bord d'une fontaine, ou d'un petit ruisseau ombragé, il les cherche tous deux; mais il désirerait que son destin pût rencontrer Eve séparée d'Adam ; il le désirait, mais nn avec l'espérance de ce qui arrivait si rarement, quand, selon son désir et contre son espérance, il découvre Eve seule, voilée d'un nuage de parfums là où elle se tenait, à demi aperçue.

Himy zarzuca poecie (2004, punkt 24) wyjaśnianie, tam gdzie jest ono zbędne, np. gdy pisze o Eve 'séparée d'Adam' (czego nie ma u Milтона), także użycie niewłaściwego słowa ('découvre' nie jest odpowiednikiem *spies*), albo uwspółcześnienie szyku zdania, gdy tłumaczy *Eve separate he spies* jako 'il découvre Eve seule'. Krytykuje także stosowanie przez Chateaubrianda znaków przestankowych, zwłaszcza średnika. Sam proponuje taki przekład tego fragmentu: fragmencie *Paradise lost*:

Au bord d'une fontaine, près d'un ruisseau ombragé,  
 Il les cherche, mais désire que le hasard permette  
 De trouver Eve seule, il le désire, mais sans espoir  
 (Cela arrivait si rarement), lorsque selon son désir,

Par-delà son espoir, Eve seule il perçoit,  
Voilée d'un nuage de parfums, à peine perçue.

W cytowanym artykule w *Palimpsestes* Himy podaje szereg przykładów „odstępstwa” Chateaubrianda od tekstu Milтона. Przepisuję tu jeden z nich. Fragment

[...] *and bring back*  
Through the worlds wilderness long wanderd man  
*Safe to eternal Paradise of rest.* XII 312–4

Chateaubriand tłumaczy:

[...] et ramener en sûreté, à l'éternel Paradis du repos, l'homme longuement égaré dans la solitude du monde.'Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua.

Himy przypomina, że *Wilderness* wiąże się w Biblii z symboliką pustyni, zaś *Wander* kojarzone jest z wędrowaniem, zatem *égaré*, ‘zagubiony’, znaczy coś innego, zaś *Safe* wskazuje u Milтона na uwolnienie bardziej niż ‘bezpieczeństwo’; w dodatku, pisze Himy, ten ostatni wyraz, umieszczony na początku wiersza, powinien być uwypuklony; zmiana szyku powoduje zmianę sensu wersu 313. Sam proponuje:

[...] et ramener,  
Après si longue errance de par le désert du monde,  
L'homme, sauf, en l'éternel Paradis du repos –

Co wydaje się właściwsze, w istocie bowiem człowiek błądzi u Milтона “w pustyni świata”, a nie w jego „samotności” i ma być doprowadzony do wiecznego Raju, wyrażenie które Himy umieszcza trafnie na końcu wersu dla podkreślenia jego znaczenia.

Można dalej krytykować Chateaubrianda i cenić Himy’ego za dobór wyrazów czy konstrukcji składniowych, przykładowo zauważyć, iż Chateaubriand pomija szyk tekstu oryginalnego i tłumaczy zdanie *Eve separate he spies* nie tylko ‘niedosłownie’, ale również według normy obowiązującej szyk zdania w języku francuskim: ‘il découvre Eve seule’.

Jeśli zwraca się szczególną uwagę na język oryginału, uznany nie tylko za odległy w czasie i pełen archaizmów, lecz przede wszystkim jak już wiemy za trudny, trzeba, za Himy’em powtórzyć, że Milton operuje zdaniem „barokowym”, niekiedy bardzo długim i zawiłym, naśladowującym składnię łacińską, a także słownictwem naprawdę „przebogatym”, jak pisze Strzetelski. Autor „Posłowia” do wydania z 1974 podkreśla przecieź, iż „Milton przełamał

zastane konwencje i stworzył nowe, własne”, że często zamieniał szyk wyrazów, że „rozluźniał reguły gramatyczne, nadając poszczególnym słowom bardziej zatarte kontury” oraz – co uznaje za bardzo ważne – że w języku *Paradise Lost* „nie ma utartych zwrotów, nie ma oczywistych, a przez to pustych, słów: każdy wyraz jest świeży, nowy i każdy się liczy” (1974: 335–336). Ta trudność języka – również chyba dla czytelników współczesnych Miltonowi – jest zapewne wpisana w *intentio auctoris* jako właściwość zamierzona, mająca w założeniu uczyć i bogacić, także prowokować, zmuszać do podjęcia w lekturze wysiłku i namysłu.

Warto może jeszcze przypomnieć, że recenzent przekładu dokonanego przez Himy’ego, Guy Laprevotte (2001), podkreśla w jego komentarzach doniosłość uwag na temat barokowego, paradoksalnego mieszania przez Milтона elementów przyjemności i strachu – a to jak przypomina, ma wg Burke’a, charakteryzować *sublime*, wzniosłość.

Szczególne role w strukturze *Paradise Lost* przypada jednak przede wszystkim rytmowi, jambicznemu dziesięciozłogowcowi z ruchomą cezurą. Zmiana rytmu, jak pisze Meschonnic, „zmienia sens” a raczej sposób znaczenia utworu. Zastąpienie angielskiego jambu oraz rytmu dziesięciozłogowego czy to przez zrytmizowaną prozę, czy przez inny rytm - a zmianę rytmu zobaczymy także u tłumaczy polskich - oznacza w istocie naruszenie reguł dyskursu Milтона, co ukażą przywołane dalej przykłady.

### 3. Uwagi o inwokacji i zakończeniu *Paradise Lost*

Tu obserwacją objęte są dwa fragmenty *Paradise Lost*: początek księgi pierwszej oraz następnie zakończenie poematu, tj. ostatnie 9 wersów księgi dwunastej. Dzieło swoje bowiem ujmuje Milton w wyraźne ramy.

**3.1.** Pierwszą księgę, przynoszącą najpierw ogólne informacje o zamiarze poety, otwiera podwójny apel: poetycki zwrot do „Muzy niebiańskiej” oraz następnie modlitwa do ‘Ducha... abym z pomocą wiecznej Opatrzności Umiał wyłożyć ludziom sprawy Boże’ (w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego). Ujawnia w niej swój zamiar, jak mówi Strzetelski, „głęboki myśliciel, szlachetny moralista i wspaniały poeta” (1974: 339).

Pierwsze wersy poematu zapowiadają jego temat: opis „nieposłuszeństwa człowieka i wynikłą z niego utratę Raju” (jak podaje dodany przez angielskiego wydawcę „Argument”) oraz pojawienie się *greater Man* (co np. Franciszek Ksawery Dmochowski wyjaśnia od razu jako ‘Bóg-człowiek’), który *restore us and regain the blissful Seat*.

Tekst zaczyna się od zdania o zwracającym w języku angielskim szyku wyrazów. Pierwsze słowo to wieloznaczny przyimek *Of*, który może wyrażać zarówno podrzędność w obrębie

grupy nominalnej (np. *the Oracle of God*) jak i relację podrzędności między dopełnieniem i orzeczeniem. Słowu temu, wprowadzającemu grupę *Man's First Disobedience*, zasadniczy temat poematu, dane jest pełnić tu ważną rolę gramatyczną, konotuje ono bowiem nadrzędny człon zdania, na który poeta każe czytelnikowi oczekiwać długo, bo aż do wersu 6-go. Tu dopiero pojawia się inwokacja *Sing Heav'nly Muse*, prośba poety o pomoc do Muzy, rozwinięta następnie w wersach 12–13: *I thence invoke thy aid to my adventurous Song*, w przekładzie Słomczyńskiego 'Wzywam cię abyś... raczyła Zesłać swą pomoc dla mej pieśni śmiałej'. Inicjalna grupa nominalna *Of Man's First Disobedience* okazuje się zatem (w terminologii polskiej) dopełnieniem dalszym orzeczenia *Sing*.

Struktura ta, tu szyk wzorowany na łacinie, to w istocie formuła, która występuje na początku eposu u Homera (w przekładzie polskim Wieniewskiego (1984) 'Gniew śpiewaj bogini...' w *Iliadzie*), czy u Wergiliusza. Przykuwa ona chyba uwagę w języku angielskim i sprawia trudności tłumaczom. Nie znajdując na ogół dla niej właściwego odpowiednika, ani w języku francuskim, ani w języku polskim (choć dopuszczalne byłoby może 'O pierwszej winie człowieka... śpiewaj') stosują oni dwa rozwiązania. Zarówno jednak 'La première désobéissance' u Chateaubrianda jak i 'Nieposłuszeństwo' w tłumaczeniu Słomczyńskiego eliminują konotację składniową, otwierając na oczekiwane orzeczenie, a więc i na znaczenie tego wyrażenia, bo rzeczownikom tym można by tu przypisać po prostu funkcję podmiotu, co sprawia, iż gubią one efekt oczekiwania i zapewne zaciekawienia. Słuszniej chyba postępują Bartkiewicz i Dmochowski, zaczynając tekst od słów 'Pierwszą człowieka winę' i 'Pierwszą winę człowieka': biernik konotuje tu ciąg dalszy, rządzący nim czasownik 'śpiewaj': 'Śpiewaj niebiańska Muzo', 'Śpiewaj niebieska Muzo', ale i u nich niknie przyimek.

Przybylski natomiast po prostu nie dostrzega struktury inwokacji: narrator informuje od razu w pierwszym wersie, iż 'Pierwszego się Człowieka przestępstwo opiewa', co przekształca dyskurs z elegijnego w opisowy. Łatwo jest zresztą krytykować tłumaczenie Jacka Przybylskiego za jego „słowne innowacje” uznane za „niewłaściwe”, chociaż towarzyszą im także bogate, poetyckie opisy światła (Philips 2012: 353). Amplifikuje on bowiem poemat Milтона, przedłuża go w sposób trudny do uzasadnienia, bo nie zawsze wynika to z potrzeby rytmu. Gdy angielski poeta mówi o *all that woe* które przyniósł na świat *the Fruit of that forbidden Tree*, u Przybylskiego 'zakazany' jest owoc 'Wiadomości Drzewa, Którego smak trujący' nie tylko sprowadził śmierć, ale także 'Szczep wszech bólów Ojca w potomki przesadził'. Większe jednak niż amplifikacja ma tu znaczenie fakt, iż ceniony tłumacz tekstów greckich i łacińskich, Przybylski pomija inwokację, właściwą dla poezji epickiej, inwokację tak istotną nie tylko u Homera i Wergiliusza, ale także w polskiej poezji w Średniowieczu (i

również, w innych już czasach, u Krasickiego czy Mickiewicza). Braku inwokacji na początku poematu nie uratuje późniejsze pojawienie się apelu do Muzy w wersie trzynastym: ‘Stamtąd Cię wzywam, Pomóż śmiałej Pieśni moi’. Dodanie orzeczenia ‘się opiewa’ w wersie drugim powoduje bowiem zmianę budowy początku ‘Raju utraconego’, przekształcenie apelu w opis, wpływa też, powtórzę, na usunięcie efektu oczekiwania, konotowanego przez przyimek *Of*.

Na osobną uwagę zasługuje przekład inwokacji przez Armanda Himy’ego:

De l’Homme la Désobéissance Première et  
 le Fruit De l’Arbre Interdit au goût de mort,  
 Qui apporta la Mort dans le Monde, et tous nos maux,  
 Et la perte d’*Eden*, jusqu’à ce qu’un Homme plus grand  
 Nous rétablît dans le Sein de béatitudes,  
 Chante, Muse celeste...

Himy próbuje zachować wzorowany na łacińskim szyk, obcy językowi francuskiemu, usiłuje też tłumaczyć każde słowo, zastanawia jednak użycie poszczególnych wyrażeń, np. mówienie o ‘le Sein de béatitudes’, ‘łonie wszelkiego szczęścia’ tam, gdzie Chateaubriand miał po prostu ‘le séjour bienheureux’ (jakby ‘szczęśliwe przebywanie’), a tłumacze polscy wahali się między ‘błogim siedliskiem’ (Przybylski), ‘wieczną szczęścia siedzibą’ (Bartkiewicz), ‘pierwszym siedliskiem’ (Dmochowski), ‘niebem’ (Lange) i ‘błogosławioną siedzibą’ (Słomczyński), Milton zaś użył wyrażenia *blissful Seat*. Przede wszystkim jednak zastanawia zmiana u Himy’ego systemu wersyfikacyjnego; o problematyce rytmu będzie jeszcze raz mowa później.

Tłumaczom początku *Paradise Lost* sprawił też kłopot cały fragment *till one greater Man restore us, and regain the blissful Seat* w wersach 5–6, niektórzy zastąpili mianowicie to co można odebrać jako czas przyszły przez czas przeszły: Przybylski pomija też pierwszy z dwu czasowników: ‘póki błęgiego siedliska Bóg Człowiek nasz Wskrzesciciel znowu nie odzyskał’. Podobnie postępują Bartkiewicz: ‘Aż nas Bóg-człowiek przyszedłszy, odnowił’ i Dmochowski: ‘Póki Bóg-człowiek smutney nie naprawił szkody’. Jedyne Słomczyński zauważa obydwie czasowniki i użyty w nich czas przyszły: ‘aż Człowiek, większy niżli ludzie, Błogosławioną siedzibę odzyska I zmartwychwstanie nam da’ (ale, jak już to pokazywałam, przedłuża tekst). Natomiast Chateaubriand (a także Himy), mając w języku francuskim do dyspozycji tryb łączący (subjonctif), tłumaczy ten fragment słowo w słowo: ‘jusqu’à ce qu’un homme plus grand nous rétablît et reconquît le séjour bienheureux’, co wydaje się najbliższe myśli wyrażonej w oryginale angielskim.

U tłumaczy polskich na działanie „szyby” w przekazywaniu trudnego zamiaru autora: ‘abym... umiał... wyłożyć... sprawy Boże’, przemożny wpływ ma ciasny gorset wersyfikacji. Wydaje się, że sztywność (i powaga) angielskiego dziesięciozłogowca jambicznego stanowi trudność prawie nie do pokonania. Oddany przez rytm jedenastozłogowy w większości polskich tekstów, a przez heksametr trzynastosylabowy u Przybylskiego i Dmochowskiego, tekst zmusza w języku polskim do zastosowania kilku zabiegów. W swoim bardzo ciekawym tłumaczeniu, Maciej Słomczyński nie tylko dodaje słowa dla uzupełnienia ilości sylab, i również zwiększa ilość wierszy, lecz także, przeciwnie, pomija niektóre wyrazy (np. w pierwszym wersie, gdy Milton podkreśla iż chodzi o *Man's First Disobedience*, Słomczyński mówi tylko, bardziej ogólnie, o ‘Nieposłuszeństwie Człowieka’). Stosuje również ostrą przerzutnię, rozdzielając składniki grupy nominalnej lub werbalnej między dwa wersy (np.: ‘co śmiertelny - miał smak’; ‘utrata – Raju’; ‘Muzo – Niebiańska’).

**3.2.** Wracając do rytmu przypomnę, iż użycie przez Jacka Przybylskiego trzynasto-złogowca Ursula Philips usprawiedliwia strukturą języka polskiego, w którym akcent pada najczęściej na sylabę przedostatnią, w którym zatem trudno byłoby według niej oddać jambiczny dziesięciozłogowiec angielski. Stwierdza ona wyraźnie, iż „aby tłumaczenie wierszy było udane, najlepiej oddać je w formie odpowiedniej w języku docelowym”. O wyborze przez Bartkiewicza jedenastozłogowca i białego wiersza mówi, iż technicznie rytm ten jest bliższy oryginałowi, nie brzmi jednak chyba w polszczyźnie w sposób naturalny. Przypomina także, iż Ignacy Chrzanowski uznał taki rytm w przekładzie Bartkiewicza za cechujący raczej „zwykłą, codzienną, dziennikarską prozę” (Philips 2012: 352–353). Opinie takie zmuszają do refleksji.

Czy zmiana rytmu w przekładach Milтона oznacza zmianę charakteru dyskursu, dlatego właśnie, że przełożony tekst oddziałuje inaczej niż oryginał? Wystarczy przeczytać na głos jakikolwiek fragment poematu, by przekonać się, iż rytm ma wyraźny wpływ na czytelniczy odbiór, czyli na sposób rozumienia sensu. Rytm po prostu znaczy, jak to już mówił Meschonnic. Wybór rytmu ma konsekwencje nie tylko natury językowej, gdy na przykład zmusza tłumaczy do dodania wyrazów dla przedłużenia wersu. Nawet nie odwołując się do roli i form rytmu w innych tekstach literackich, nie można nie dostrzec, że – intuicyjnie – polski trzynastozłogowiec wydaje się w „Raju utraconym” jednak za długi i jakby za ciężki dla ucha.

Za zabieg udany i potrzebny trudno też uznać wprowadzenie przez Przybylskiego i Dmochowskiego rymów (robili to także wcześniejsi tłumacze *Paradise Lost* na język francuski). Zastosowali je oni, mimo że angielski wydawca, we wstępie który odnajdujemy w polskim wydaniu „Raju” z r. 2011, wyjaśnia, iż rym jest rzeczą „dla wszystkich wytrawnych uszu błahą”.

Ciekawy i udany wyjątek wśród polskich przekładów zdaje się stanowić tłumaczenie Antoniego Langego, który próbuje stosować jambiczną strukturę wiersza, kilkakrotnie zmieniając rytm po cezurze, a to pozwala mu na uzyskanie dodatkowego efektu, np. w dwu wersach: ‘Wyszedł zrab świata. – Lub jeśli ci miłszy’ oraz ‘Błagam cię, pomóż pieśni mej zuchwałej’.

O ile zatem ślady zostawione przez tłumaczy w doborze słownictwa w części początkowej poematu świadczą o ich wrażliwości i wynikają z ich indywidualnych wyborów, o tyle z jednej strony zmiana szyku, z drugiej zwłaszcza wybór rytmu stanowią zabiegi, które nie są obojętne, wywierają bowiem wpływ na lekturę, a więc „działanie” poszczególnych przekładów. Zmiana rytmu, odczuwanego, jak sądził Ignacy Chrzanowski, jako za długi w poezji, lub za właściwy „dziennikarskiej prozie”, oznacza w istocie naruszanie przez tłumaczy charakteru dyskursu.

**3.3.** W zakończeniu poematu także warto najpierw zwrócić uwagę na to, co modyfikuje dyskurs oryginalny. Mimo podkreślanego m.in. przez Strzetelskiego „pesymizmu, melancholii i niewiary w człowieka” angielskiego poety, zgorzkniałego pod koniec życia, gdy ślepy, pisał swoje największe dzieło (Strzetelski 1974: 325), tłumacze odczytują w słowach Milтона *The World was all before them..., and Providence thir guide* nadzieję, którą daje wiara w Opatrzność. Zakończenie *Paradise Lost*, w oryginale:

Som natural tears they drop’dt, but wip’d them soon;  
The World was all before them, where to choose  
Thir place of rest, and Providence thir guide;  
They hand in hand with wandring steps and slow,  
Through EDEN took thir solitarie way.

Brzmi u kolejnych polskich tłumaczy:

**Przybylski:** ‘Kilka łez przyrodzonych oboje wyleją,  
Lecz je znów prędko otrą krzepieni nadzieją.  
Cały się Świat szeroki przed nimi odsłania,  
Gdzie mogli obrać mieysce do wypoczywania.  
To im Opatrzność Wodzem i gdzie poydą daliy.  
Wreszcie się, rękę kładąc do ręki, pobrali,  
I z wolna drżące nogi stawiając, jak mogą,  
Przez Eden w Świat nieznany idą pustą drogą.’

**Bartkiewicz:** ‘Nie mogli łez powstrzymać, lecz je prędko

Obtarli; cały świat mieli przed sobą,  
 Na wypoczynek miejsca do wyboru,  
 Pod Opatrzności przewodem. Powolnym  
 Krokiem wędrowca, ręka w rękę poszli  
 Poprzez Edenu samotne przestrzenie.'

**Miłosz:** 'Płakali, ale łzy szybko otarli;  
 Świat był przed nimi. Wybrać mogli tam  
 Miejsce gdzie złożyć głowę, a Opatrzność  
 Wiodła ich. Wolno, chwiejnymi krokami,  
 przez Eden, mocno wzięwszy się za ręce,  
 Ruszyli w długą i samotną drogę.'

**Słomczyński:** 'Kilka prostych łez wylali,  
 Lecz je otarli. Gdyż oto przed nimi  
 Świat cały leżał i mogli wybierać  
 Miejsce spoczynku. Opatrzność ich wiodła.  
 A więc dłoń w dłoni i krokiem niepewnym  
 Zwolna przez Eden ruszyli samotnie.'

Jacek Przybylski amplifikując ten fragment, mówi o nadziei słowami, które wyrażają to co u Milтона jest tylko domyślne. Zauważyć trzeba, że w *Księdze Rodzaju* słów tych nie ma. Jest to więc nadinterpretacja tłumacza, ważniejsza niż inne uzupełnienia o charakterze literackim, np. 'Cały się Świat szeroki przed niemi odsłania' czy całe dwa ostatnie wersy: 'I z wolna drżące nogi stawiając, jak mogą, Przez Eden w Świat nieznany idą pustą drogą.' Razi dziś chyba tłumaczenie grupy *Thir place of rest* jako 'miejsce do wypoczywania'. Podobnie zresztą pisze Bartkiewicz: 'Na wypoczynek miejsca do wyboru', a Słomczyński mówi o 'Miejscu spoczynku'. Tylko Miłosz znalazł trafniejsze wyrażenie: 'Świat był przed nimi. Wybrać mogli tam Miejsce gdzie złożyć głowę'.

**3.4.** Obydwu fragmentom, wprowadzającemu i kończącemu *Paradise Lost*, warto może przyjrzeć się trochę bliżej.

Przybylski wypełnia wersy, wybierając trzynastozgłoskowiec, musiał więc zapewne, wypełniając go, stosować amplifikację. Dodaje pojedyncze wyrazy, np. 'cały' i 'szeroki' Świat, 'drżące nogi', 'nieznany' Świat, 'pustą drogą', a także całe zdania: 'Gdzie niedawno rozkosznie żyli osadzeni'. Także przekształca wersy, np. 'To im Opatrzność Wodzem i gdzie poydą daliy'; interweniuje też w opis ('widzę'). Dezynwolturę w sposobie traktowania reguł poetyckich Milтона można próbować wyjaśnić sytuacją panującą w literaturze polskiego Oświecenia, w



tym brakiem wyraźnych reguł tłumaczenia. Stosowane deformacje, tu m.in. dodanie słów, użycie wyrazów o innym znaczeniu ('drżące nogi' to nie to samo co *wandring steps*), wyjaśnianie (np. wspomniana już interpretacja słów *greater Man*), wskazują na subiektywne, swobodne podejście tłumacza i składają się na „nieokreśloność” jego projektu tłumaczenia. O stratach przez opuszczanie słów czy przeciwnie, o uzupełnianiu i dodawaniu nieistniejących u Milтона informacji można powiedzieć, iż wykrzywiają, czy jak mówi Dorota Urbanek, oznaczają popęknięcie lustra, przez które tłumacz ogląda tekst i wyobrażony w nim obraz świata (por. Urbanek 2004).

Innego rodzaju modyfikacje stosuje Władysław Bartkiewicz (1902). Zmiany te motywuje, zdaniem Ursuli Philips, pragnienie, aby zachować wierność wobec doktryny katolickiej. Mogła zatem w jego projekcie znaleźć się potrzeba jednoznaczności, gdy np. w cytowanym początku poematu nazywa wprost *Man's First Disobedience* 'Pierwszą człowieka winą' (a nie tylko 'nieposłuszeństwem') a słowa *greater Man* przekłada jako 'Bóg-człowiek'. Ciekawy jest jeden z przykładów, cytowany przez Ursulę Philips (2012: 355), tj. fragment, w którym Bartkiewicz „poprawia” Milтона. Gdy ten mianowicie opisuje archanioła Rafaela w trakcie jedzenia posiłku wraz z Adamem, tłumacz – przekonany, iż aniołowie nie jedzą – pisze 'Zasiedli zatem. Jadł Anioł, lub tak się zdawało, Że jadł, jak oni'. Bartkiewicz rozkłada też, jak się zdaje, w sposób subiektywny akcenty w opisach walki i zwycięstwa dobra nad złem. Purytańską fascynację złem Milтона łagodzi na korzyść wyeksponowania opisu postaci Jezusa i aniołów. W tłumaczeniu zakończenia „Raju utraconego” Bartkiewicz starał się być „wierny”, aby jednak zapewnić długość wersu, także jak Przybylski dodał szereg nieistniejących u Milтона wyrazów, ale na przykład pominął istotny dla całości przymiotnik *solitarie*: wygnanie i samotność przestały jakby stanowić karę, wygnańcy udali się 'krokiem wędrowca' jakby na wypoczynek:

Pod Opatrzności przewodem. Powolnym  
Krokiem wędrowca, ręka w rękę poszli  
Poprzez Edenu samotne przestronie.

Natomiast Chateaubriand, który zgodnie z zapowiedzią stara się tłumaczyć „słowo w słowo”, nie zwraca uwagi na szereg chwytów wersyfikacyjnych stosowanych przez Milтона, takich m.in. jak asonans, aliteracja, oksymoron czy antyteza i dlatego Armand Himy nazywa jego składnię „niewyrównaną” (2004). Składnia, która w *Paradise Lost* często naśladuje budowę zdanie łacińskie (np. zdania imiesłowowe, szyk składników), w zakończeniu „Le Paradis perdu” jest mimo zapewnień poety, „porządkowana” na wzór francuski (m.in. przez zmianę szyku):

Adam et Eve laissèrent tomber quelques naturelles larmes qu'ils essuyèrent vite. Le monde entier était devant eux pour y choisir le lieu de leur repos, et la Providence était leur guide. Main en main, à pas incertains et lents, ils prirent à travers Eden leur chemin solitaire.

Armand Himy, który podkreśla (w „Présentation...”, s. 48), że jego „tłumaczenie zawiera tę samą ilość wersów co tekst angielski” i dodaje jednak, iż „nie było rzeczą możliwą stosować, w sposób stały, porządku wersów angielskich, bo nie pozwala na to składnia francuska”, rzeczywiście zmienia szyk zdania w wersie *Som natural tears they drop 'd, but wip 'd them soon*. Stosuje także inne modyfikacje: zastępuje angielski przymiotnik *natural* przez przysłówek „naturellement”, opuszcza spójnik *but* oraz zastępuje zdanie wprowadzone przez ten spójnik przez krótszą grupę imiesłowową:

Ils versèrent naturellement quelques larses, vite essuyées  
 Le Monde était devant eux, pour y choisir  
 Le lieu de leur repos, la Providence était leur guide;  
 Main dans la main, d'un pas incertain et lent,  
 Dans Eden ils s'engagèrent sur leu chemin solitaire.

Obydwu francuskim przekładom nie można jednak nie zarzucić przede wszystkim naruszenia podstawowej zasady poetyki *Paradise Lost*, czyli rytmu. Ani kunsztowna proza poetycka Chateaubrianda, ani aleksandryn w przekładzie Himy'ego, często zresztą skracany, nie mają w odbiorze tych efektów, które stosowany przez Milтона jamb wywołuje w czytaniu głośnym.

Wracając do polskich wersji poematu, warto zauważyć, że zakończeniu przełożonym przez Czesława Miłosza słownictwo wydaje się najbliższe współczesnej polszczyźnie; jest to jedyny tekst, w którym, powtórzę, mowa jest nie o „odpoczynku”, lecz zgodnie z sensem, o miejscu gdzie, po wygnaniu z Raju, można ‘złożyć głowę’. Polski poeta zachowuje na ogół rytm i opiera go na czterech różnie rozłożonych akcentach – choć trudno np. „usłyszeć” rytm zdania Milтона w pierwszym cytowanym poniżej wersie, w którym wprowadza zbyt „skocznie” brzmiący jednosylabowy wyraz „tam”. Szkoda oczywiście, iż Miłosz przetłumaczył zaledwie fragmenty księgi XII *Paradise Lost*.

Świat był przed nimi. Wybrać mogli tam  
 Miejsce gdzie złożyć głowę, a Opatrzność  
 Wiodła ich. Wolno, chwiejnymi krokami,  
 przez Eden, mocno wzięwszy się za ręce,  
 Ruszyli w długą i samotną drogę.

Kilka słów trzeba jeszcze poświęcić ostatniemu przekładowi polskiemu *Paradise Lost*. „Raj utracony” Macieja Słomczyńskiego uznawany jest za artystycznie udany i rzeczywiście budzi podziw. Tłumacz wprowadza wprawdzie szereg słów, których u Milтона nie ma, rola amplifikacji jest jednak czytelna: służy uzupełnianiu wersu, zachowaniu struktury jedenastozgłoskowca, a więc rytmu całości. Przykładowo, wyraz *view* to u niego ‘okiem twoim’; wyrażenie *with mighty wings outspread* to ‘oto ogromne skrzydła rozpostarłszy swoje’. Można też zauważyć jakby zmianę poziomu języka, jego uwznioślenie i chwilami także archaizację: Milтона *sacred Songs* (ks.III, w. 148) to u Słomczyńskiego piękne ‘pienie’,. Gdy zaś, zwracając się do Muzy, Milton pisze:

I thence invoke thy aid to my adventrous Song,

Słomczyński prosi pokorniej:

Wzywam cię, abys z owych miejsc raczyła  
Zesłać swą pomoc dla mej pieśni śmiałej.

Podobnie, gdy angielski poeta prosi Ducha świętego:

What In me is dark Illumin, what is low raise and support; That to the highth of this great Argument  
I May assert Eternal Providence, And justifie the wayes of God to men,

polski tłumacz również wprowadza nieobecny w modlitwie Milтона ton jakby uniżenia, równocześnie, co u niego rzadkie, skracając ten fragment tekstu:

co mroczne we mnie, rozjaśnij, co niskie wznies w górę I chciej podźwignąć mnie w wielkiej  
rozprawie, Aby z pomocą wiecznej Opatrzności Umiał wyłożyć ludziom sprawy Boże.

W przekładzie Macieja Słomczyńskiego widoczna jest więc troska o rytmiczność całości, kosztem niekiedy zastosowania chwytów rzadkich u Milтона. Gdy na przykład angielski poeta przerzuca do następnego wersu dłuższe składniki zdania, Słomczyński rozdziela często grupy nominalne. Łączy za to poszczególne zdania przez rzadkie u Milтона (prócz pojedynczego *but* oraz *when*) konektory ‘a’ i ‘gdyż’, które nadają cytowanemu tu fragmentowi wygląd bardziej spójny. Spójność zapewnia też zamiana zdania imiesłowowego na zdanie czasowe, także dodany wyraz „oto”. Tak brzmi 11 ostatnich wersów w tłumaczeniu Słomczyńskiego - wobec 9 wersów u Milтона:

Gdy odwrócili się, ujrzeli całą

Wschodnią granicę Raju, tak niedawno  
 Ich najszczęśliwszą siedzibę, nad którą  
 Miecz płomienisty powiewał, a w bramie  
 Stłoczone lica straszliwe i oręż  
 Ognisty. Kilka prostych łez wylali,  
 Lecz je otarli. Gdyż oto przed nimi  
 Świat cały leżał i mogli wybierać  
 Miejsce spoczynku. Opatrzność ich wiodła.  
 A więc dłoń w dłoni i krokiem niepewnym  
 Zwolna przez Eden ruszyli samotnie.

They looking back, all th' Eastern side beheld  
 Of Paradise, so late thir happie seat,  
 Wav'd over by that flaming Brand, the Gate  
 With dreadful Faces throng'd and fierie Armes;  
 Some natural tears they dropt, but wiped them soon;  
 The World was all before them, where to choose  
 Thir place of rest, and Providence thir guide;  
 They hand in hand with wandring steps and slow,  
 Through EDEN took thir solitarie way.

#### 4. Próba podsumowania

Na pytanie o stopnie nieprzekładalności na ewentualnej skali „nieokreśloności” poszczególnych przekładów *Paradise Lost* nie ma – i chyba jednak nie może być – zadowalającej odpowiedzi. W oparciu o niektóre fakty, widoczne w „lustrach”, w których oglądali poemat Milтона poszczególni tłumacze i na które rzucają światło uwagi o kolejnych przekładach, można jedynie ukazać pewne podobieństwa i przede wszystkim różnice między ich tekstami.

W każdym z przekładów *Paradise Lost* widoczna jest wyraźna troska tłumaczy o wartości estetyczne, o próby zachowania wyszukanego czy trudnego słownictwa. Mimo iż można uznać, że wszystkich tłumaczy wyraźnie urzekła uroda poematu, każdy z nich akcentuje jednak trochę inne aspekty utworu Milтона.

Uwagę zwracają szczegóły organizacji językowej, które ukazują różnice, czy straty wobec oryginału. Pytaniem towarzyszącym lekturze wybranych tu fragmentów *Paradise Lost* Johna Milтона w przekładach polskich i francuskich było też istotne pytanie, w jakiej mi erze

tłumaczom udało się zachować właściwości oryginalnego dyskursu, wobec faktu, iż każdy tłumacz działał w innej tradycji kulturowej a także, iż każdemu z nich przyświecały jak się zdaje inne cele. Projekty ich wyrosły, co oczywiste, każdy z innej potrzeby, na innym gruncie, w innym otoczeniu.

Ślady tłumaczy w kolejnych wersjach „Raju utraconego” oraz w „Le Paradis perdu” Chateaubrianda i także A. Himy’ego, dostrzegalne nawet w krótkich fragmentach, sygnalizują zatem różnorodność sposobu odczytania intencji Milтона i także intencji dzieła. Warto np. porównać, jak to robi Ursula Philips, lekturę treści religijnych przez obu polskich tłumaczy Oświeceniowych, chociaż można się zastanawiać, czy zdawali oni sobie sprawę z faktu, iż Milton odnosił się krytycznie, a miejscami niemal szyderczo, nie tyle do wiary chrześcijańskiej, ile do niektórych dogmatów katolicyzmu.

Tu jednak warte uwagi są te ślady tłumaczy, które wskazują na zmianę dyskursu. Bo na przykład czytelnikom „Le paradis perdu” Chateaubrianda oraz „Raju utraconego” w tłumaczeniu Słomczyńskiego może chwilami wydawać się, iż mają do czynienia z dwoma różnymi utworami.

Najbardziej oczywiście, powtórzę, rzucają się w oczy indywidualne właściwości tłumaczy na płaszczyźnie języka. Przekłady inwokacji ukazują przecież rozmaite sposoby rozumienia struktury pierwszego zdania poematu, zmiany szyku, opuszczanie lub przeciwnie, dodawanie wyrazów, a nawet w jednym przypadku przebudowę całej konstrukcji inwokacji. Podobnie jest w zakończeniu: Jacek Przybylski dodaje szereg wyrazów, Władysław Bartkiewicz poszukuje słów jednoznacznych i „wiernych”, Czesław Miłosz dobiera słownictwa i chyba jedyny odczytuje w zakończeniu *Paradise Lost* właściwy sens wyrazu *Rest*, wreszcie ostatni z polskich tłumaczy Maciej Słomczyński uzupełnia wersy dla zapewnienia właściwego rytmu, potraktowanego przez niego wyraźnie jako element szczególnej wagi. U tłumaczy francuskich, interesujący jest zamiar Chateaubrianda by tłumaczyć słowo w słowo, co jednak prowadzi do naśladowania składni francuskiej. Jego tłumaczenie, tak cenione we Francji, jest uznane za piękne ze względu chyba przede wszystkim na muzyczność prozy poetyckiej, muzyczność inną oczywiście niż rytm angielski oryginału. Armand Himy, także próbuje być „wierny” i tłumaczy w sposób lustrzany wers po wersie i zachowuje na ogół ilość użytych wyrazów. Próbuje także – chwilami - nadać tekstowi francuski rytm poetycki, inny jednak niż tak ważny w *Paradise Lost* rytm oryginalny.

Różnice między przekładami wykraczają oczywiście poza poziom języka. W pierwszym rzędzie dotyczy to rytmu. Polski odbiorca musi reagować inaczej na jedenastozgłoskowiec, stosowany przez Macieja Słomczyńskiego, inaczej na wers o trzynastu sylabach, dziś

odwołujący się chyba zwłaszcza do *Pana Tadeusza*, inaczej na rytm u Dmochowskiego czy Czesława Miłosza. A w przekładzie prozą u Chateaubrianda rytm, choć uchwytny, także jest tak wyraźnie odmienny od rytmu wiersza angielskiego; w tłumaczeniu Armanda Himy'ego zamiana jambu na zrytmizowany (i nieregularny) aleksandryn wydaje się wyborem interesującym, ale również naruszającym zasady rytmu stosowanego przez Milтона.

Biorąc zatem pod uwagę rytm wersów u poszczególnych tłumaczy można by krzywdząco, ale w oparciu o ten właśnie fakt, stwierdzić, że przekład Chateaubrianda, tak chwalony ongiś we Francji, jest najbardziej „nieokreślony”, różny od oryginału, który przekształca, kładzie bowiem akcenty na inne elementy zdania i tym samym zmienia sam tok narracji, wywołuje więc zapewne u odbiorcy ciekawy ale inny efekt niż oryginał.

Stwierdzenia takie są jednak ryzykowne, nie da się bowiem powiedzieć nic całkiem pewnego ani o reakcji „typowego” czytelnika *Paradise Lost* w sytuacji, w jakiej pojawił się w siedemnastowiecznej Anglii, ani o prawdziwej recepcji, poza zachwytem wielu romantyków, tekstu „Le Paradis perdu” w tłumaczeniu Chateaubrianda (1836) w dziewiętnastowiecznej Francji, ani także chyba nawet o odbiorze kolejnych przekładów przez czytelników polskich; współczesna wersja Macieja Słomczyńskiego też spotyka się z krytyką (nieodpowiedni rytm, również niewłaściwe odczytanie poglądów religijnych Milтона). Nie sama recepcja jest tu jednak przedmiotem obserwacji.

Bo oprócz zmian rytmu, o zmianie dyskursu świadczy u większości tłumaczy modyfikacja sensu zakończenia. Mianowicie gdy powagę i tragiczną nieodwracalność kary, jaka spotyka Adama i Ewę za ich *disobedience*, ich wygnanie z Raju, tłumacze zdają się traktować lekko (oprócz Czesława Miłosza), jako poszukiwanie „miejsca odpoczynku”. Słomczyński pisze przecież, że

Przed nimi  
Świat cały leżał i mogli wybierać  
Miejsce spoczynku.

Jedynie Miłosz opisując sytuację wygnańców, zachowuje jej niestabilność i „chwiejność” oraz kładzie akcent na zależność od woli Opatrzności.

Płakali, ale łzy szybko otarli;  
Świat był przed nimi. Wybrać mogli tam  
Miejsce gdzie złożyć głowę, a Opatrzność  
Wiodła ich. Wolno, chwiejnymi krokami,

przez Eden, mocno wzięwszy się za rękę,  
Ruszyli w długą i samotną drogę.

Osobiste wybory tłumacza, rozmaicie rozkładane akcenty w zdaniu, naruszanie zasad retorycznych, zwłaszcza rytmu, wymykają się jednak interpretacji opartej na kryteriach bardziej precyzyjnych (jeśli takie istnieją?) niż tylko porównanie oraz intuicja. W ocenie przekładu decyzja wynika na ogół z indywidualnego, niesprawdzalnego przekonania czytelnika – podobnie jak równie subiektywny i indywidualny charakter mają często decyzje tłumacza. Wraca tu tocząca się przez cały czas w przekładoznawstwie dyskusja o interpretacji: o interpretacji w relacji tekst oryginalny-tłumacz oraz w relacji tekst tłumaczony-odbiorca. Tu powtórzę to, co wydaje mi się sprawą ważną.

Analiza przekładu nie może nie uwzględnić w pierwszej mierze tych wszystkich uwarunkowań, które determinują uczestników aktu tłumaczenia, a więc przede wszystkim autora i tłumacza, także obrazu czytelnika, do jakiego dzieło się zwraca. Nie może również nie brać pod uwagę sytuacji, w jakiej to dzieło powstaje i funkcjonuje; warunek ten dotyczy także przekładów. Dla tłumacza i zapewne też dla każdego czytelnika bywa to jednak trud często ponad siły. Analiza przekładu nie może też nie wziąć pod uwagę tego, co jest równie trudne do uchwycenia, ale co sygnalizują ślady zostawione przez tłumacza głównie w języku, a więc jego subiektywnych przekonaniach i upodobań. A jeśli zgodzimy się, iż przekładanie jest dziedziną działalności pokrewną twórczości oryginalnej, nie może się ono poddać w pełni, jak pisze Jacek Scholz (2005), „schematycznemu i ścisłemu opisowi, w którym logika elementów budujących obraz procesu tłumaczenia nie uwzględnia w odpowiednim stopniu tej miary nieokreśloności, niepowtarzalności i nieprzewidywalności, jaką do owego modelu wnosi właśnie osoba tłumacza”. Dodajmy: z jego uwarunkowaniami kulturowymi i indywidualnymi. I właśnie dlatego owa nieokreśloność, w istocie brak wystarczającej wiedzy o intencji autora, o intencji tłumacza, także o elementach sytuacyjnych wpływających na te intencje, wreszcie niewiedza o recepcji poematu Milтона w różnych momentach historycznych oraz w różnych kulturach stanowi zasadniczą przeszkodę, która utrudnia wyrobienie sobie wyraźnego zdania odnośnie stopnia przekładalności poematu Milтона.

**Bibliografia**

- Berman, Antoine (1985) „*La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*”. [W:] Gerard Granel, Jaulin Annick (red.) *Les Tours de Babel: essais sur la traduction*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress; 35–150.
- Berman, Antoine (1988) “*De la translation à la traduction*”. [W:] *Traduction, Terminologie, Rédaction, Etudes sur le texte et ses transformations, I, 1*; 23–40.
- Berman, Antoine (1988) “*Tradition – Translation – Traduction*”. [W:] *Poésie* (Paris) 47; 85–98.
- Berman, Antoine (2012) *Jacques Amyot, traducteur français*. Paris: Belin.
- Bougeard-Vetö, Marie-Élisabeth (2005) *Chateaubriand traducteur. De l'exil au "Paradis perdu"*. Paris: Champion.
- Brennan, William ([1981] 1982) “Milton's Of Education and the Translatio Studii”. [W:] *Milton Quarterly* 15; 55–59 [pobrane z <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.1094-348X.1981.tb00241.x>, Data ostatniego dostępu: 10.01.2019].
- Chłopek-Labo, Marianna (2013) „*(Nie)przekładalność a kryteria przyswajalności kulturowej*”. [W:] *Studia Litteraria Universitatis Jagiellonicae Cracoviensis*, 8; 71–83.
- Chesterman, Andrew (1997) *Memes of Translation*. Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins.
- Cordonnier, Jean-Louis (1995) *Traduction et culture*. Paris: Hatier-Didier.
- Cyceron, Marek T. (2006) “O najlepszym rodzaju mówców”. [W:] *O poprawnym przekładaniu. Teksty łacińskie i przekłady polskie* (tłum.) Juliusz Domański, Włodzimierz Olszaniec, Władysław Seńko. Kęty: Wyd. Marek Derewecki.
- Dąbska, Izydora (1993) *Zarys historii filozofii greckiej*. Lublin: Daimonion.
- Dąbska-Prokop, Urszula (red.) (2010) *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa: Edukator.
- Dąbska-Prokop, Urszula (2014) „*Translatio studii w średniowiecznej Francji*”. [W:] *Linguistique romane et linguistique indo-européenne. Mélanges offerts à Witold Mańczak à l'occasion de son 90<sup>e</sup> anniversaire*. Kraków: PAU–UJ; 161–169.
- Dobenesque, Etienne (2007) “*Pour une histoire du sujet de la traduction (et pourquoi la Renaissance)*”. [W:] *Doletiana 1, Subjecte i traducció* [pobrane z <http://webs2002.uab.es/doletiana/1Documents/1Dobenesque.pdf>, Data ostatniego dostępu: 10.01.2019].
- Eco, Umberto (1995) *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Bologna: Bompiani.



- Etudes sur le texte dédiées à Halina Grzmil-Tylutki. Księga pamiątkowa* (2016) Joanna Górnikiewicz, Barbara Marczuk, Iwona Piechnik (red.) Kraków: Biblioteka Jagiellońska.
- Górka, Bogusław (2012) *Reinterpretacja źródeł chrześcijaństwa*. Kraków: WAM.
- Grzegorzczak, Piotr (1955) „*Problematyka tłumaczeń*”. [W:] Michał Rusinek (red.) *O sztuce tłumaczenia*. Wrocław: Ossolineum; 445–477.
- Grzmil-Tylutki, Halina (2007) *Gatunek w świetle francuskiej teorii dyskursu*. Kraków: Universitas.
- Hart, David Bentley (2012) “Through a Gloss, Darkly”. [w:] *First Things*, 2012/7 [pobrane z <https://www.firstthings.com/article/2012/08/through-a-gloss-darkly>. Data ostatniego dostępu: 10.01.2019].
- Himy, Armand (1977) *Pensée, mythe et structure dans le Paradis perdu de John Milton*. Lille : Presses universitaires du Septentrion.
- Himy, Armand (1987) *Le puritanisme. Que sais-je?* Paris: PUF.
- Himy, Armand (2003) *John Milton. (1608-1674)*. Paris: Fayard.
- Himy, Armand (2004) „Traduire *Paradise Lost* après Chateaubriand”. [W:] *Palimpsestes* 15, *Pourquoi donc retraduire?*; 25–38 [pobrane z <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1568>. Data ostatniego dostępu: 10.01.2019].
- Kielar, Barbara Z. (1988) *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Lewicki, Roman (2000) *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin: Wyd. Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej.
- Lewis, Clive Staple (1942) *A Preface to Paradise Lost*. London: Oxford University Press.
- Lytard, Jean-Francois (1983) *Le différend*. Paris: Minuit.
- Maingueneau, Dominique (1996) *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Seuil.
- Meschonnic, Henri (1999) *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.
- Milton, John ([1667] 2001) *Le paradis perdu [Paradise Lost. London]* (tłum. i red.) Armand Himy. Paris: Imprimerie Nationale.
- Philips, Ursula (2012) „Epic Poem or Adaptation to Catholic Doctrine? Two Polish Versions of *Paradise Lost*”. [W:] *The European Legacy* 17, 3; 349–365.
- Rajewska, Ewa (2010) „O przekładzie literackim półpoważnie”. [W:] *Proudy. Středoevropský časopis pro vědu a literaturu*, 2. [pobrane z <http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/studie/2010/2/O-przekladzie-liter-polpowaznie.php#articleBegin>. Data ostatniego dostępu: 10.01.2019].

- Scholz, Jacek (2005) „Horyzont poznawczy i interpretacyjny tłumacza w procesie tłumaczenia”. [W:] *Język a komunikacja 8.2: Język trzeciego tysiąclecia III Tom 2. Konteksty przekładowe*. Kraków: Tertium.
- Sinko, Zofia (1992) *Twórczość Johna Milтона w Oświeceniu Polskim*. Warszawa: IBL PAN.
- Strzetelski, Jerzy (1974) *Posłowie*. [W:] John Milton, *Raj utracony*. Kraków: Wydawnictwo Literackie; 322–340.
- Szczerbowski, Tadeusz (1999) „*Finnegans Wake* Joyce’a a granice krytyki przekładu”. [W:] Piotr Fast (red.) *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk; 139–146.
- Turk, Horst (1991) „*The Question of Translatability: Benjamin, Quinn, Derrida*”. [W:] Harald Kittel, Armin P. Frank (red.) *Interculturality. The Historical Study of Literary Translation*. Berlin: E. Schmidt; 120–130.
- Urbanek, Dorota (2004) *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Warszawa: Wyd. UW.
- Walczak, Justyna (2013) *Teoria i praktyka polskiej translatoryki, na przykładzie nowopolskich tłumaczeń wybranych utworów Williama Shakespeare’a i Johna Milтона*. Praca doktorska. Repozytorium Uniwersytetu Warszawskiego [pobrane z [https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/615/rozprawa\\_doktorska.pdf?sequence=1](https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/615/rozprawa_doktorska.pdf?sequence=1). Data ostatniego dostępu: 10.01.2019].
- Walczuk, Anna (2018) „Miłosierdzie Boże w przekazie literackim adresowanym do młodego czytelnika: C.S. Lewis i opowieść z Narnii”. [W:] Zdzisław J. Kijas, Agnieszka Hennel-Brzozowska (red.) *Miłosierdzie a odpowiedzialność*. Kraków: Wyd. Scriptum; 133–154.
- Walkiewicz, Barbara (2012) «La traduction en tant que discours». [W:] *Studia Romanica Posnaniensia* 39/2; 71–86.
- Wieniewski, Ignacy (1984) *Homer, Iliada*. «Wstęp, rozdz. II. «Iliada, przekłady dotychczasowe i założenia przekładu niniejszego», XXXI-XXXV. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wojtasiewicz, Olgierd (1957) *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Wojtak, Maria (2016) „Litanie do Matki Bożej w analizie genologicznej”. [W:] Joanna Górniewicz, Barbara Marczuk, Iwona Piechnik (red.) *Etudes sur le texte dédiées à*