

# Andrzej Tretiak as a translation critic

Małgorzata Nowak

ORCID: 0000-0001-7923-6793

Andrzej Tretiak (1886–1944) was the founder of the Warsaw school of English studies and literary translation (he was a translator of Shakespeare’s works); his broad scholarly interests also included the works of George Gordon Byron. In the history of the Polish reception of Byron, Tretiak went down not only thanks to his monographs published in the interwar period (*Literatura angielska okresu romantyzmu 1798–1831* [English Romantic Literature 1798–1831], *Lord Byron* [Lord Byron]), but also thank to his cooperation with Krakowska Spółka Wydawnicza [Krakow publishing company], which published two volumes of Byron’s works, edited by Tretiak, as part of the Polish National Library series. Tales in verse translated by Polish Romantic poets (1924) were published in the first volume, and the dramatic poem *Manfred* and the play *Cain* translated by Zofia Reutt-Witkowska were published in the second volume (1928). The collection of tales in verse is particularly important from the point of view of translation studies, as it contains Tretiak’s comments on the selected translations in the form of almost several hundred footnotes. Tretiak confronts selected fragments of the Polish translations with the originals, paying attention to the changes made by the translators (additions, omissions), commenting on their choices regarding the use of equivalents, or sharing his own translations of relevant lines.

Tretiak explains to the reader that he chose to discuss translations made by Romantic poets because those writers felt and experienced Byron’s poetry most deeply.<sup>1</sup> Apart from the general remarks about the quality of translations made in the introduction, the editor also openly names

<sup>1</sup> Andrzej Tretiak, “Wstęp” [Introduction], in: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie* [Tales in verse], ed. Andrzej Tretiak (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924), XLVII.

the best and the worst translators of Byron's works. These are, respectively, Julian Korsak and Antoni Edward Odyniec. Korsak, according to Tretiak, is the only translator who "truly conveys the nature of Byron's poetry" and "we find perfect equivalents in his translations; the rhythm and the poetics remind one of *Maria*; it is a masterpiece of Byronian influence in Poland."<sup>2</sup> Odyniec, on the other hand, "effectively misrepresents the Byronian spirit; numerous examples of such inaccuracies may be found in the footnotes to his translations."<sup>3</sup> It is worth noting that Tretiak's opinion is not corroborated by other scholars, be it in the nineteenth century or later. Marian Zdziechowski argued almost thirty years before Tretiak that Korsak translated Byron incompetently, and *Lara* was slightly better than the particularly weak *Prisoner of Chillon*, while Odyniec did not so much distort as, under the influence of his disposition, deprived Byron's lines of darkness.<sup>4</sup> In turn, Wanda Krajewska, a scholar active in the second half of the 20th century, considers Odyniec's translation to be the best Polish version of *The Corsair*, despite certain shortcomings that limit the character's psychological depth and despite the fact the poem was adapted to fit Polish political realities.<sup>5</sup> As for *Lara*, Krajewska writes that Korsak's translation lacks three essential features, namely a strong emphasis on the aristocratic theme, numerous Gothic elements, and emotionality. She concludes that Tretiak's opinion was too flattering.<sup>6</sup>

The aim of this article is to reconstruct the evaluation criteria adopted by Tretiak and to verify the claim that Korsak is a better translator than Odyniec. I shall look at Tretiak's footnotes to *The Corsair* and *Lara*, rooting my analysis in a comparative model of translation criticism. Due to the number of footnotes and comments, I shall focus on the comments which discuss key elements of the Byronic tale in verse: the protagonist and female characters, the poetics of mystery and the realities of the works set in Greece under Ottoman rule (*The Corsair*) and in medieval Spain (*Lara*).

## Demonic face

Analyzing Odyniec's translation of *The Corsair*, Tretiak notes that the translator left out the following passage after line 136 "(on the brand) / Not oft a resting stuff to that red hand?"<sup>7</sup> (C, 340) – and immediately adds – "Conrad's 'red hand' is mentioned several times (this detail is systematically omitted by Odyniec). – This probably refers to Conrad's red glove"<sup>8</sup> (K, 127). In the original, these lines end with a question pertaining to the identity of a man who is looking down at the waves

<sup>2</sup> Tretiak, " XLVIII.

<sup>3</sup> Tretiak, " XLVIII.

<sup>4</sup> Marian Zdziechowski, *Byron i jego wiek. Studya porównawczo-literackie* [Byron and his age. Comparative and literary studies]. Vol. 2: *Czechy, Rosya, Polska* [Czechia, Russia, Poland] (Kraków: Akademia Umiejętności, 1897), 540–541.

<sup>5</sup> Wanda Krajewska, "Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona w okresie romantyzmu" [Polish translations of Byron's tales in verse in the Romantic period], *Pamiętnik Literacki* LXXI, 1 (1980): 156–160.

<sup>6</sup> Krajewska, "Polskie przekłady," 172.

<sup>7</sup> All quotes from Byron's *The Corsair* are from: George Byron, *The Corsair* in: *The poetical works of Byron. Cambridge Edition*, revised and with a new introduction by Robert F. Gleckner (New York: Houghton Mifflin, 1975), 337–365; henceforth, I use the abbreviation C and provide page number in parenthesis.

<sup>8</sup> All Tretiak's comments on *The Corsair* and fragments of the Polish translation are from: Jerzy Byron, "Korsarz" [The Corsair], trans. Antoni Edward Odyniec, in: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie* [Tales in verse], ed. Andrzej Tretiak (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924), 119–197; henceforth, I use the abbreviation K and provide page number in parenthesis.

from a hill (waves and not walls, as Odyniec writes, and which Tretiak, amazingly enough, fails to notice). This man turns out to be the protagonist. The fact that the translator failed to notice the red hand is indeed puzzling, all the more so if we consider that this term may be associated with Milton's *Paradise Lost*. In Book 2, a council regarding further warfare takes place in Pandæmonium and Belial describes God's punishing hand as "his red right hand"<sup>9</sup> (PL, 30). The lack of this detail limits potential interpretations, all the more so considering the fact that the origin of Byronic heroes may be traced back to the figure of Satan in *Paradise Lost*. As Mario Praz points out, the Byronic hero is the same type of "rebel," and his characteristic features include, among others, loneliness, a bitter laugh, and a pale face which, at times, reveals suffering and strong passions.<sup>10</sup>

Conrad's face when he is left alone after Juan informs him that Seyd plans to attack him is a great example of such an expressive countenance. Let me quote a longer excerpt:

Then – with the hurried tread, the upward eye,  
 The clenched hand, the pause of agony,  
 That listens, starting, lest the step too near  
 Approach intrusive on that mood of fear:  
 Then – with each feature working from the heart,  
 With the feelings loosed to strengthen – not depart,  
 That rise – convulse – contend – that freeze or glow,  
 Flush in the cheek, or dump upon the brow;  
 Then – Stranger! if thou canst and tremblest not,  
 Behold his soul, the rest that soothest his lot!  
 Mark how that lone and blighted bosom sears  
 The seathing thought of execrated years!  
 Behold – but who hath seen, or e'er shall see,  
 Man as himself, the secret spirit free? (C, 341)

Odyniec translates the above as follows:

Patrz! gdy wódz w nocy, z rozognionem czołem,  
 Załamał ręce, szybkim chodzi kołem,  
 I nagle stanie, i zadrży – czy w ciszy  
 Śledzącej zdrady kroków nie dosłyszysz? –  
 Patrz, jak się dziko groźna brew nachmurza,  
 Gdy każdym nerwem wnętrza miota burza.  
 Patrz w jego wzroku na szaleństwo ducha!  
 Iskrzy, mgli, krzepnie, i znów ogniem bucha.  
 Patrz – jeśli zniesiesz widok tej katuszy, ---  
 Jaki los jego! jaki pokój duszy!  
 Jak, cel zawiści gminu, wśród ukrycia

<sup>9</sup> All quotes from *Paradise Lost* are from: John Milton, *Paradise Lost* (London: HarperCollins, 2013); henceforth, I use the abbreviation PL and provide page number in parenthesis.

<sup>10</sup>Mario Praz, *The Romantic Agony*, trans. Angus Davidson (Oxford: Oxford UP, 1933), 59-60.

Pożywa owoc występnego życia!  
 Patrz! tam go poznasz; – lecz któż tak z badaczy  
 Przejrzy człowieka? – któż ducha obaczy? (K, 132).

A dynamic enumeration of nouns used to describe Conrad from the very beginning poses a challenge for the translator. Odyniec chooses verbs instead, which perfectly reflects the dynamics of the original; the difference is that while Byron puts individual elements of Conrad's face and figure into sharp focus, Odyniec presents it to the reader as a whole. The subsequent difficult lines describing the strength of the hero's feelings are very vivid – here, respectively, it is Odyniec who emphasizes the detail, focusing on the eye, which literally becomes a mirror of the tragic soul. Again, Milton's Satan comes to mind. Waking up in hell, "round he throws his baleful eyes" (PL, 2), while his face, although disfigured by lightning, did not lose its clarity when it comes to the eyes: "but under brows/ Of dauntless courage and considerate pride/ Waiting revenge, Cruel his eye" (PL, 18).

Conrad is tormented by his passions, which affects his body. According to the translator, he is in fear of betrayal and, moreover, cannot stop thinking about some old unnamed crime, its possible repercussions, and punishment for it, and such thoughts torture him. The original does not mention any crime at this point – Conrad struggles to breathe as he thinks about the cursed past and his transgressions. The mention of the curse strengthens the infernal connotations but does not directly point to an immoral act – it may just as well indicate misfortune or the actions of the antagonist and/or supernatural forces. This notwithstanding, the theme of guilt is often repeated throughout the poem (it is connected with Byron's Calvinist upbringing), which Odyniec (as well as the translators of Byron's other tales in verse, e.g., *Parisina*) often changed, writing about crime instead, which limited the spiritual reading of the text.<sup>11</sup> The translator chooses to add that the hero is in fear of betrayal and that he is the object of envy of outsiders, referred to as commoners (which is difficult to justify considering the theme of *The Corsair*; the poetics of secrecy is not a sufficient explanation); however, he does not translate the original "stranger," using an imperative instead ("Patrz" [Look]), urging the reader to pay attention.

Tretiak translates the above fragment very literally; in his version, Conrad is like a transparent container for feelings which "puszczone wolno, aby nabrały mocy, a nie aby uleciały, które podnoszą się, skręcają, walczą, które krzepną lub rozżarzają się, płoną w policzkach lub parują potem na czole" [run freely to gain strength, not to fly away, which rise, twist, fight, calm down and inflame, burn in the cheeks or steam from the forehead]. Tretiak's equivalent of "blighted bosom" is "wypalone łono" [a burnt womb]. The final lines are the most interesting: "Patrz, – lecz któż widział albo kiedykolwiek zobaczy człowieka jakim on jest naprawdę, – ducha tajemnego zupełnie wyzwolonego (z materji)" [Look, but who has ever seen or will ever see a man as he really is, a secret spirit completely freed (from matter)] (K, 132). Odyniec in his version points to the impotence of empirical science in unravelling the mysteries of human nature, the spiritual side of which eludes understanding. Tretiak seemingly concurs, but for him man himself is but a spirit. Byron does not condemn matter; he only points to the mysteries of the human soul, which no one and nothing may control.

<sup>11</sup>Krajewska, "Polskie przekłady," 157.

Indeed, Byron describes the titular character in a similar way in *Lara*. Tretiak comments on this rather long description, referring to the use of specific phrases. What is intriguing, however, is his own translation of one couplet. Julian Korsak translates it as follows:

Dusza, gardząc tem światem z myślami wszystkimi,  
Zamknęła się w świat własny, daleko od ziemi.  
Wszystko zimno przechodząc, co po ziemi chodzi,  
W nim krew coraz to więcej ziębi się i chłodzi<sup>12</sup> (L, 214).

This, at first glance, quite complicated fragment Tretiak translates as: “w oryg. «tak zimno przechodząc (do porządku) nad wszystkim, co przechodziło (stawało się) u jego stóp, krew jego zdawała się płynąć obecnie umiarkowanym strumieniem»” [in the original: passing so coldly over (acknowledging) all that passed at his feet, his blood seemed to flow with no haste] (L, 214), thus complicating it even more. And in the original, everything is much simpler: “Thus coldly passing all that pass’d below, / His blood in temperate seeming now would flow”<sup>13</sup> (LB, 317). Byron explains that Lara has distanced himself from the earthly world, emphasizing his coldness and detachment – his blood no longer boils at the sight of misgivings.

## Gothic horror

Tretiak also refers to another fragment of the original which describes Lara’s appearance. He points out that Korsak is guilty of a more serious technical shortcoming, namely misunderstanding the diction of the original. This error is closely related to the space in which the action takes place. On the walls of Lara’s castle hang, as befits an ancestral seat, portraits of his ancestors. The stained-glass windows depict saints. However, in the Polish version, these saints are somewhat demonic:

[...] tylko światłość blada  
Księżycą kratą okien na podłogę pada,  
Oświetlając gotyckie sklepienia i szyby,  
Na których święci klęczą i modlą się niby.  
Kształty ich w fantastyczne przechodzą postaci:  
Żyją, lecz każdy z twarzy barwę życia traci.  
Włos ich czarny, zjeżony, twarz ciemna, ponura,  
I szeroko rozwijane, migające pióra,  
Ich postać strojąc w całą okropność mogiły,  
Jako godła upiora straszliwie świeciły (L, 208-209).

<sup>12</sup>All Tretiak’s comments on *Lara* and fragments of the Polish translation are from: Jerzy Byron, *Lara*, trans. Julian Korsak, in: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*, ed. Andrzej Tretiak (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924), 199–299; henceforth, I use the abbreviation L and provide page number in parenthesis.

<sup>13</sup>All quotes from Byron’s *Lara* are from: George Byron, *Lara*, in: *The poetical works of Byron. Cambridge Edition*, revised and with a new introduction by Robert F. Gleckner (New York: Houghton Mifflin, 1975), 366–383; henceforth, I use the abbreviation LB and provide page number in parenthesis.

Even considering Byron's fascination with Gothic aesthetics, this fragment sounds simply bizarre. Tretiak briefly explains that Korsak, due to a misunderstanding of the text, attributes Lara's facial features to these images: "Wśród widmowych świętych z witraży, Lara też wygląda jak upiór «z nastroszonemi czarnemi lokami, z ponurem czołem, i z pływającym szeroko, potrząsanym [szybkim chodem] pióropuszem, które zdawały się być właściwościami upiора i nadawały jego wyglądowi całą tą grozę, jaką daje grób»" [Among the spectral saints in the stained-glass windows, Lara, too, looks like a ghost "with stray locks of black curly hair, a gloomy brow, and a wide plume (which moved as he walked); these features seemed to befit a ghost – he inspired terror, just as much as a grave"] (L, 209). Tretiak comments are neutral in tone, although Korsak's mistake is serious – Byron's diction is clear and precise at this point, leaving no room for any doubt:

Through the dim lattice o'er the floor of stone;  
And the high fretted roof, and saints that there  
O'er Gothic windows knelt in pictured prayer,  
Reflected in fantastic figures grew,  
Like life, but not like mortal life, to view: –  
His bristling locks of sable, brow of gloom,  
And the wide waving of his shaken plume,  
Glance like a spectre's attributes, and gave  
His aspects all that terror gives the grave (LB, 368–369).

The pronoun "his" must refer to Lara, who at the beginning of the stanza returns to the castle from a walk in the garden and is completely alone.

Korsak, having over-stylized the saints in the stained-glass windows as ghouls taken straight from Gothic novels, fails to convey Byron's sense of horror and ghostliness. When one night the servants are awakened by strange noises coming from Lara's chamber, the translator renders the scene as if a murder was about to take place: "Słyszysz! czy kto wybija drzwi z Lary mieszkania: / Łoskot, dźwięk, krzyk i za nim straszliwe wołania" [Hark! Is someone breaking the door of Lara's hall: / A sound, a noise, a shriek followed by terrible cries]. Tretiak's comment is very matter-of-fact in tone: "w oryg: «Słyszysz! jakieś pomruki słycać w sali Lary»" [in the original: "Hark! Some murmurs may be heard in Lara's hall"] (L, 209). He does not add that Byron showed much greater poetic skill than his translator: "Hark! There be murmurs heard in Lara's hall – / A sound – a voice – a shriek – a fearful call! / A long, loud shriek – and silence" (LB, 369). At the very beginning, the entire castle is dark and silent; there is only light in Lara's chamber; then, one may hear some disturbing sounds (whispers rather than murmurs), which gradually intensify. The silence is all the more so poignant after everything falls silent. Korsak fails to convey the growing tension, and completely ignores the fact that Byron uses monosyllables and alliterations to intensify the dynamics and drama. In the Polish version, a noise is heard immediately and for quite a long time, which implies a burglary or the presence of some uninvited guest, while the original does not rule out a supernatural interpretation – perhaps the ghost of one of Lara's ancestors, whose portraits hang on the walls, now stand before him; alternatively, perhaps Lara was talking to himself, grabbed his weapon in a frenzy before he fainted, and was revived by his servants? While Byron is subtle and rhythmically complex, Korsak, metaphorically speaking, does not beat around the bush – it may also be seen in the description of the castle, as pointed out by Tretiak.

“Dziki świst wiatru, łoskot spadającej cegły” [Howling wind, the noise of a falling brick], is in fact, according to Tretiak, “«uderzający miarowo skrzydłami nietoperz, nocny śpiew wiatru od morza»” [“a bat steadily beating its wings, the sound of the sea breeze at night”] (L, 211).

It is at night that Lara sets out with his faithful page to take part in his final battle. Korsak modifies the scene slightly: he adds “oczy łez nie ronią” [the eyes do not shed tears] when he writes about Lara taking his servant’s hand and he also emphasizes how pale Kaled is, writing about “strasznej białości, jak kość od cmentarza” [terrible whiteness, like a bone found in a graveyard]. Tretiak observes that the original only points to the effect of moonlight, insofar as “nie ma tych wszystkich «bładości»” [the original does not mention “terrible whiteness”] (L, 237). However, Tretiak appears to be too meticulous: in the original, “moon’s dim twilight” casts a shade on Kaled’s face (“unwonted hue / of mournful paleness”) (LB, 380). Korsak’s translation stays true to sepulchral connotations and does not violate Byron’s original.

## Innocence and crime

Conrad and Lara have women who love them. Conrad’s beloved is Medora; she is as mysterious as he is, and she is also highly respected by Conrad’s comrades. When they return without their leader, who has been imprisoned, Odyniec describes her reaction to the terrible news thus: “jednak nie blednie, nie drży, nie upadła / W dziewiczej piersi wielkie czucia żyły / Dotąd własnej nieświadome siły” [alas, she does not turn pale, she does not tremble, she does not faint / Her maiden breast heaves with passion / which she did not know existed]. Tretiak comments: “«w dziewiczej piersi» zupełnie niesotosowanie użyte w miejsce oryginalnego zwrotu: «pod tym łagodnym, pięknym wyglądem»” [“her maiden breast” has been used utterly inappropriately instead of the original “beneath that meek mild appearance”] (K, 172). Tretiak is so literal that his version becomes meaningless and makes sense only in the broader context of the entire passage. Byron describes Medora’s reaction as follows:

She saw at once, yet sunk not – trembled not;  
Beneath that grief, that loneliness a lot,  
Within that meek mild form, were feelings high  
That deem’d not till they found their energy (C, 357).

Evidently, Byron wishes to contrast Medora’s gentleness and subtlety with the unexpected power of her emotions (over which, it should be emphasized, the woman has control), and the poet refers to form not so much in the sense of appearance but in the sense of the frame, the silhouette. Odyniec’s translation may not be the best, but it conveys the main idea of the original. It is hard to say why it was deemed “inappropriate;” I do not think that Tretiak suggests that the translator implies something erotic, although when Odyniec uses the word “maiden” for the first time in *The Bride of Abydos*, he does so in the stanza where Byron emphasizes the physical beauty of Zuleika. Let us compare it with a scene in which Conrad saves Gulnare. His future savior is “najpiękniejsza” [the most beautiful], “postać niebianki, tronu godne lica” [she has the figure of a goddess, her face is worthy of a crown] (K, 154).

According to Tretiak, the first description of Gulnare, a Turkish slave from the pasha’s harem

whose life Conrad saved, is far from satisfactory as “odbiegający od oryginału i charakterystyczny dla sentymentalnego przekładu Odyńca” [it differs from the original; it exemplifies well Odyńec’s sentimental style] (K, 161). Tretiak does not justify this claim, neither does he point to other examples of sentimentality in Odyńec’s text (the term “sentimentality” does not appear in any other footnote to *The Corsair*). Instead, he provides his own translation, as usual, emphasizing that he conveys the poetics of the original:

Nie, to ziemską postać, z twarzą anielską! Jej białe ramię niosło w górze lampę, lecz delikatnie zasłaniało ją, by światło nie padło zbyt gwałtownie na powiekę tego zamkniętego oka, które otwiera się jedynie ku swej męce, a raz otwarte – raz tylko jeden może się zamknąć. [Sens tego zdania, że Konrada czeka jedno tylko wybudzenie, gdyż następny dzień przyniesie mu śmierć – i że myśl o tem nie pozwoliłaby mu zasnąć na nowo]. Ta postać z okiem tak ciemnym i licem tak świeżem i ciemno-kasztanowemi falami strojnych w kamienie drogic i zaplecionych włosów; z kształtami wiotkiej wróżki dobrej – bosą stopą, co świeci jak śnieg i jak on cicho pada na ziemię – jak ona przeszła...” [No, it is an earthly figure with a heavenly face! Her white arm raised a lamp, but gently shaded it so that the light would not fall too violently on the lid of the closed eye, the eye which opens only to witness its torment, and once opened, may close but once [The meaning of this sentence is that Conrad may only awaken once, because the next day will bring him death – and the thought of it would not let him fall asleep again]. That figure with an eye so dark and a face so fresh, and braided dark auburn wavy hair adorned with precious stones; like a fairy, with a bare foot that is white like snow, delicate like snow, she walks without making a sound...] (K, 161).

This translation, as was the case with Conrad’s description, is philological and adheres strictly to the original; Tretiak even explains the metaphor, although it is not very complicated. And there would be nothing particularly unusual about it if it were not for the fact that Odyńec translates this fragment thus:

Nie! – choć anielska w licu piękność świta,  
 Ziemski to tylko jest anioł – kobieta!  
 Wzniesioną lampę w jednej trzyma dłoni,  
 Drugą jej światło przed uśpionym chroni,  
 By blask niewczesny nie padał na oczy,  
 Co z snu otwarte, wnet znów śmierć zamroczy.  
 W powiewnej bieli, postać jej w milczeniu  
 Jak duch wiejący posuwa się w cieniu.  
 Lekka, wysoka – pierś tylko i lica  
 Mdłe światło lampy zaledwie oświeca.  
 Włos, rozpuszczony na białej odzieży  
 Jak smug ciemności, wpół na piersiach leży,  
 Wpół spływa z ramion; stopa jak śnieg biała  
 I jak śnieg cicho na ziemię spadała (K, 161–162).<sup>14</sup>

<sup>14</sup>Byron’s original reads: “is it some seraph sent to grant him grace?/ No, ‘tis an earthly form with heavenly face!/ Its white arm rais’d a lamp — yet gently hid, / Lest the ray flash abruptly on the lid/ Of that clos’d eye, which opens but to pain./ And once unclosed — but once may close again./ That form, with eye so dark, and cheek so fair./ And auburn waves of gemm’d and braided hair;/ With shape of fairy lightness — naked foot./ That shines like snow, and falls on earth as mute” [translator’s note].



The Polish translation does not differ too much from the English text, conveying all the original meaning, except when comparing Gulnare to a fairy, her hairstyle, and her outfit. Byron does not mention the latter. Odyniec writes that the woman wears white and that her hair is unbraided, and he has his reasons. White connotes purity and innocence, while unbraided hair may symbolically refer to an erotic undertone of the scene (as a sign of female desire). This perspective renders Gulnare, as a character, more complex – having fallen in love with Conrad, she decides to betray her husband. Odyniec's translation also points to the sensual nature of her infatuation, which would be at odds with the rules of sentimental poetics. By emphasizing the whiteness of the outfit and the darkness of the hair, Odyniec maintains the contrast created in the original by juxtaposing the woman's dark eye with her pale face. Tretiak's comments are thus unsubstantiated.

However, Gulnare's betrayal is not motivated by desire; the woman kills Seyd to save Conrad. Tretiak notices that Odyniec added two details to her description right after the murder: "[.....] dodane szczegóły ubrania Gulnary, że postać «»bielą otulona» i że «»szat krew nie plamiła»» (w. 1685 i 7)" [[.....] Odyniec added some details about Gulnare's clothes, writing that she was "wrapped in white" and that "blood did not stain the clothes" (verses 1685 and 7)] (K, 183). Tretiak does not seem to understand that Odyniec is thus consistent, because in his version the heroine wears white, and that he increases the contrast between the moral "purity" symbolized by the color white and the drop of blood on the woman's forehead, which points to the crime she committed; indeed, Conrad is initially misled by the whiteness of the clothes – he is relieved to find no traces of murder, and it takes him a while to realize his mistake. In the original text, Conrad looks at Gulnare's hands, but he does not notice any weapon or any other disturbing signs: "Nor poniard in that hand, nor sign of ill" (C, 361). Of course, Odyniec does not translate the original word for word, but he conveys the atmosphere of the entire scene.

In *Lara* (which, according to Tretiak, is the sequel to *The Corsair*), the Polish scholar argues that Gulnare appears as Kaled, Lara's page, who, as it is revealed after Lara's death, turns out to be a woman. Korsak had great problems with conveying the double identity of this character, which Tretiak simply explained thus: "Zaledwo więcej żywy, niż pan ukochany. / Kochany! nigdy w piersi ludzkiej nie spoczywa / Miłość podobnie szczerą, podobnie prawdziwą!" – „Korsak nie mógł tu wybrnąć z trudności podwójnego znaczenia *man*; mężczyzna i człowiek: w oryg: «niż ten, którego on kochał! O nigdy jeszcze w piersi męskiej nie żyła tak wielka miłość»" [Just more alive than the beloved./ Beloved! Never before has a love so sincere, so true/ been found in a man's breast! – Korsak could not resolve the difficulty of the double meaning of man; as a male and a human being: in the original "than that he loved so well./ Than that /he/ lov'd! Oh! never yet beneath/ The breast of man such trusty love may breathe!"] (L, 242-243). It should be noted that Odyniec also faced a similar problem. He had to find a way to translate the word *homicide* in reference to Gulnare. He chose the word "zbojczyni" [wrongdoer], and Tretiak criticized him for that. Tretiak wrote that calling a woman who murdered her husband, and who in the original was described by means of "the sublime word *the Homicide*, the matricide" a wrongdoer is "trivial" (K, 186). The translation, however, is by no means simple. The verb *homicide* refers to murder regardless of the gender of the victim, so Odyniec does not make a semantic mistake. In order to keep the rhythm of the poem, he turns "zabójczyni" [murderer] into "zbojczyni" [wrongdoer], which suggests breaking the law, but the question of the murder is thus displaced into the background (but the reader is aware of that). Tretiak

places emphasis on the double meaning of “mąż” [man] both as a male and as a husband, which from his perspective highlights both the horror and the singularity of the woman’s crime, but using the word he chose in a line of eleven syllables seems impossible.

This notwithstanding, Korsak had also other problems with Kaled. After Lara’s death, he/she does not want to leave his beloved’s body and descends into madness, the symptoms of which resemble Karusia’s insanity from Mickiewicz’s ballad *Romanticism*. Korsak writes that in the page’s eyes one can see “ogień rozpaczny” [the fire of despair] similar to despair seen “jaki w gniewie niesilnym gra w oczach tygrzycy” [in the eyes of the tigress helpless in her anger]. Tretiak explains that Korsak mixed up two concepts: he writes about “w gniewie niesilnym,” while the original reads “Her eye shot forth with all the living fire/ That haunts the tigress in her whelpless ire” (L, 246); Korsak thus confused “helpless” with “whelpless,” as in deprived of whelps, puppies. The tigress was whelpless, that is angry because it lost her cubs, Tretiak explains, and not, as Byron incorrectly puts it, puppies. Did the translator really make a mistake? The Polish equivalent of the word “whelpless” does not exist, so Korsak would be forced to use a neologism like “bezszczeny,” but perhaps he did not want to use it or perhaps he did not think of it. However, it cannot be denied that the rage of the tigress who lost her cubs is in a sense helpless – the tigress is not able to change what happened, so perhaps it was a deliberate choice on behalf of the translator. Still, at the same time, the entire line is difficult to understand, because the cause of the animal’s anger is not explained. Also, the original lines quoted by Tretiak are not “incorrect;” Byron simply used a metaphorical epithet.

## Turbans and djerids

Tretiak also pays close attention to the equivalents used to describe the realities of the represented world. He notices, among other things, that the names of weapons are used incorrectly. According to Korsak, during a battle described in *Lara*, “na łękach siodeł błyszczą tarcze i dziryty” [shields and djerids shine from the side of the saddle] – the translator made a mistake and referred to the djerid, a throwing spear used in Asia and North Africa; probably, he was under the influence of Byron’s other tales, in which Orientalism plays a very important role (L, 236). Korsak is also wrong when, in the description of the battle, he points to its center. “Tam, gdzie ogień najgęstszy nieprzyjaciół trzyma” [Where the enemy fire is the greatest], Tretiak writes, “u Byrona niema wzmianki o broni palnej, tylko o strzałach z łuku” [Byron does not mention firearms, only arrows and bows] (L, 238). Indeed, given the feudal social structure that actually triggered the conflict (Lara’s personal motives are not as important; he only used this opportunity to escalate a situation that was already very difficult), the mention of firearms is an anachronism (elsewhere, Tretiak draws attention to Korsak’s misunderstanding of the lines concerning the relationship between landowners and peasants).

According to Tretiak, Odyniec also makes a “military” mistake – he writes that Conard has to give his weapon to the armorer before the battle. Tretiak notes that “płatnerz – rzemieślnik wykonujący zbroje i części uzbrojenia służące do walki ręcznej; w owym czasie już pojęcie nieużywane i do pewnego stopnia psujące efekt wiersza, – W epoce romantyzmu o tyle znane, że często spotykano je w romansach historycznych Waltera Scotta” [the armorer was a craftsman who made armor and weapons used in hand-to-hand combat; at that time, the term was no longer in use and to

some extent ruined the effect of the poem; – In Romanticism the term was often found in Walter Scott's historical romances] (K, 128-129). This remark is surprising because Byron uses the word "armorer" (C, 340), which in Polish means the same as in English. It is disputable whether the tone of the poem is negatively affected, as the use of this equivalent in no way disturbs the meter.

According to Tretiak, Odyniec is also not able to convey the oriental aspects of the work, i.e., the presence of Turks. When Medora reproaches Conrad for abstaining from alcohol, in the Polish version she says: "Drżysz jak muzułman, gdy puchar obaczysz" [You tremble like a Muslim who sees a cup], and this, according to the Polish scholar, is "zanadto ostro oddane powiedzenie oryg.: «»jesteś więcej niż muzułmanin«»" [too literal a rendition of, in the original, "Thou more than Moslem when the cup appears!"] (C, 344). Medora, however, does not mean that Conrad is better than a Muslim (which is implied by Tretiak), but that her beloved is even more reluctant to drink alcohol than Muslims, and drinking alcohol is forbidden by Islam.

At Seyd's feast, Conrad is unmasked as a dervish and a fire breaks out. Seyd orders to capture the uninvited guest, but to no avail. "Próżno wre baszy wściekłość rozdąsana" [It is in vain that the Pacha pouts in anger," Odyniec writes. Tretiak adds: "Odyniec miał wyraźne upodobanie do słowa: dąsać się, rozdąsany itp. — tu użyte zupełnie niewłaściwie" [Odyniec must have liked the word "to pout, pouting" — it is used here completely inappropriately] (K, 152). However, Tretiak does not provide any additional examples from Odyniec's translation, and, we may conclude, is thus unable to justify the fact that he accused the translator of being fond of the word. Indeed, we do not find it anywhere else in Odyniec's translation of *The Corsair*, and the translator only uses it once in his version of *The Bride of Abydos*. Byron describes Seyd's "angry cry" (C, 349). Given that Gulnare says that her life depends on her master's whim, Odyniec's translation is not unfounded.

Shortly afterwards, the fight becomes more and more fierce. In the Polish translation, the corsair's enemies flee, and many people die: "Toczą się głowy po krwawej podłodze" [Heads are rolling on the bloody floor] (K, 152). Tretiak questions the intensity with which the battle is described: "w oryg.: «»po komnacie leżą porozcinane turbany«». Odyniec z zwykłym sobie brakiem umiaru artystycznego wprowadza pojęcie odcinanych głów, co wymagałoby nadludzkiej siły Konrada, a – jak wiemy z opisu jego osoby – nie był on herkulesowego wzrostu ani siły; – zasadniczym rysem jego była odwaga i dzielność, nie siła fizyczna" [in the original: „The cloven turbans o'er the chamber spread." Odyniec, with his characteristic lack of artistic moderation, introduces the concept of decapitated heads, which would require Conrad to possess superhuman strength, and – as we know from Conrad's description – he was not of Herculean height or strength; – he was courageous and brave, but he did not have superhuman strength] (K, 152). Indeed, Byron does not describe a massacre but people who run away in panic and lose their turbans. Still, Tretiak's comment about Odyniec's "characteristic lack of artistic moderation" remains a mystery – the Polish critic does not comment on it further in any other footnote, nor does he give any examples from Odyniec's other works or translations.

Byron portrays Conrad not only as a warrior, but also as a leader. Tretiak points out Odyniec's inaccuracies in how he portrays the relations between Conrad and the other pirates. Describing Conrad's overwhelming influence on the others, the translator writes: "Wszystko ma w mocy, by zgrają zaślepić" [He has everything in his power to blind the mob]. Tretiak critically notes: "zgrają

— w oryg. crowd, tłum. Nasi tłumacze i naśladowcy Byrona często przesadzali w oddawaniu uczucia pogardy dla ludzi [...], nadając w ten sposób niewłaściwą cechę antydemokratyczną jego utworom” [the mob – in the original: the crowd – Our translators and Byron’s followers have often exaggerated the feeling of contempt for the people [...], thus incorrectly presenting the English poet’s works as anti-democratic] (K, 143). Of course, Byron opposed all forms of tyranny, and he also advocated for the Luddites in the House of Lords, but there is hardly any reason to think that calling a group of robbers who hold their leader in the highest esteem misrepresents Byron’s original.

\*\*\*

This analysis clearly shows that Tretiak values fidelity in translation above other things; his understanding of fidelity involves striving for formal rather than dynamic equivalence. Tretiak comments on any and all violations to this rule, usually in the form of dynamic equivalents (adding single words, conveying the meaning of the original at the expense of philological differences). When the Polish critic shares with the reader his own translations of particularly “heretical” lines, he does not make any attempts to preserve the poetics of the text; he writes in prose, striving for the greatest possible degree of literalness – sometimes even at the expense of the meaning of individual sentences. Tretiak’s priority is, of course, to provide the reader with a version that is as close to the original as possible, which – if we take into account the fact that, with the exception of Mickiewicz, other Polish translators of Byron’s works were “minor” and less talented authors – is fully understandable. Overall, however, this approach is problematic for a number of reasons. Paradoxically, despite his scholarly emphasis on fidelity, Tretiak at times mistranslates Byron’s original text.

First of all, Tretiak’s philological translations in prose deprive Byron’s texts of their expressive force based on the relationship between metaphors, rhyme, and rhythm. Stanisław Barańczak would definitely say that Tretiak made two cardinal errors at the same time: not only did he turn poetry into prose, but he also turned this prose into bad poetry.<sup>15</sup> While we might defend Tretiak by saying that his study was meant to be a scholarly and not a poetic text, the Polish critic in fact did not include the relevant fragments in English (except for single words or epithets), despite the fact that his translations were marked with the note “in the original.” Had he indeed included them, his translations would have been purely utilitarian – helping people who had little or no knowledge of English understand the original (although everyone would have at least recognized the rhyme scheme used by Byron). And Tretiak’s translations and remarks are not always, despite his best efforts, an accurate representation of Byron’s poetics, which may be seen, for example, in the analyzed fragments concerning the emotions seen on Conrad’s face or the paleness of Kaled’s countenance. Tretiak openly mediates between the English author and the Polish reader; therefore, he is responsible for making the Polish reader understand Byron’s poetic genius.

Secondly, because Tretiak pays so much attention to the philological aspect of the analyzed translations, he only criticizes. He does not emphasize particularly successful or interesting

<sup>15</sup>Stanisław Barańczak, “Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia” [A small yet maximalist translation manifesto or: I explain that I translate poems also in order to explain to other translators that there is no explanation for most translations of poems], *Teksty Drugie* no. 3 (1990): 32–33.

solutions used by the translators, and this does not allow him to fully assess their skills. What's more, because he focuses excessively on the details, the Polish scholar is unable to analyze larger parts of the text as thoroughly: his remarks about, for example, Odyniec's sentimentality are unsubstantiated. Indeed, Odyniec's translation is very often openly criticized, while Korsak's mistakes are discussed in a completely neutral tone. It seems, therefore, that his assessment of both translations is purely subjective and unsubstantiated.

In addition, Tretiak reads and judges both translations outside of their historical context, which does not allow for an objective review. While the Polish critic openly states at the beginning of his study that the translations made by Polish Romantic poets were chosen deliberately, he almost completely ignores the Romantic poets' approach to translation. And the Romantic theory of translation, on the one hand, stated the utilitarian nature of translations (i.e., simply allowing the reader to get to know the works of a foreign author), and, on the other hand, it clearly emphasized that the translator may be seen on an equal footing with the poet – as a genius who approaches foreign works on their own terms, thus enriching their respective national literatures.<sup>16</sup> Tretiak knew well that for the translators he selected, as practicing poets, philological fidelity was not the most important issue<sup>17</sup> and he still based his assessment solely on this aspect. Such an approach, almost by default, implies that the translators would be criticized – Tretiak had his own binding definition of a good translation, and he was blind and deaf to all other definitions that contradicted his.

What is even more astonishing is the fact that Tretiak attributes the extraordinary success of Byron's works among the European youth to his libertarian views and descriptions of passions, which he sees as innovative in Romantic literature,<sup>18</sup> but at the same time he seems to completely ignore the fact that Byron's works were so influential because the translations of his works resonated with readers as much as the originals. This, from today's perspective, obvious sign of a good translation and the translator's skills,<sup>19</sup> is of no importance to the early twentieth-century scholar.

In Tretiak's approach, a certain duality is evident – he consistently distinguishes between the historical-literary order and the translation order. Viewed from the perspective of the history of literature, a work that translated into Polish is always attributed to the author of the original, along with the entire, often complex, context related to the mediatory role of the translator (which, in such an approach, is naturally relegated to the background). On the other hand, when Tretiak analyzes the translated text as such, it becomes an ideal construct, intended to be a mirror image of the original. This mirror image may supposedly be created under any circumstances, regardless of the social and historical conditions. These perspectives are always parallel, never perpendicular, but they have one thing in common – they are hardly a mature reflection on the translator.

translated by Małgorzata Olsza

<sup>16</sup>Susan Bassnett, *Translation studies* (London–New York: Routledge, 2002), 69.

<sup>17</sup>Tretiak, "Wstęp," XLVII.

<sup>18</sup>Tretiak, "Wstęp," VI–XII.

<sup>19</sup>Katharina Reiss, *Translation Criticism. The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality*, trans. Erroll F. Rhodes (New York: Routledge, 2014), 33.

## References

- Barańczak, Stanisław. "Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia". *Teksty Drugie*, no. 3 (1990): 7--66.
- Bassnett, Susan. *Translation studies*. London–New York: Routledge, 2002.
- Byron, George. "Lara". In: *The poetical works of Byron. Cambridge Edition*. Revised and with a new introduction by Robert F. Gleckner, 366–383. New York: Houghton Mifflin, 1975.
- – –. "The Corsair". In: *The poetical works of Byron. Cambridge Edition*. Revised and with a new introduction by Robert F. Gleckner, 337–365. New York: Houghton Mifflin, 1975.
- Byron, Jerzy. "Korsarz". Trans. Antoni Edward Odyniec. In: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*. Ed. Andrzej Tretiak, 119--197. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- – –. "Lara". Trans. Julian Korsak. In: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*. Ed. Andrzej Tretiak, 199–249. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Krajewska, Wanda. "Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona w okresie romantyzmu." *Pamiętnik Literacki* LXXI, 1 (1980): 153–174.
- Milton, John. *Paradise Lost and Paradise Regained*. London: HarperCollins, 2013.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Trans. Angus Davidson. Oxford: Oxford UP, 1933.
- Reiss, Katharina. *Translation Criticism. The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality*. Trans. Erroll. F. Rhodes, New York: Routledge, 2014.
- Tretiak, Andrzej. "Wstęp". In: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*. Ed. Andrzej Tretiak, III–L. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Zdziechowski, Marian. *Byron i jego wiek. Studya porównawczo-literackie*. Vol. 2: *Czechy, Rosya, Polska*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1897.

# KEYWORDS

a tale in verse

Andrzej Tretiak

*George Byron*

**ABSTRACT:**

In 1924, the Polish National Library published Andrzej Tretiak's edition of George Byron's tales in verse. In the introduction and numerous footnotes, Tretiak explained why specific translations were selected and ranked them in terms of quality, pointing out the mistakes and the changes made by the translators. Tretiak also evaluated the solutions chosen by the translators, at times comparing them with his own translations. The article presents a critical analysis of Tretiak's comments to two translations, "The Corsair" and "Lara," which allowed him to conclude that the best Polish translator of Byron was Julian Korsak, and the worst, Antoni Edward Odyniec.

## TRANSLATION CRITICISM

### the poetic novel

## ROMANTICISM

**NOTE ON THE AUTHOR:**

Małgorzata Nowak – b. 1995, PhD student at the Department of Romantic Literature at the Institute of Polish Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. Her research interests include: the problem of evil in Romantic literature, Polish reception of George Gordon Byron’s works, the history and criticism of literary translation. She published her work in “Pamiętnik Literacki.”



# Andrzej Tretiak jako krytyk przekładu

Małgorzata Nowak

ORCID: 0000-0001-7923-6793

Andrzej Tretiak (1886–1944), twórca warszawskiej anglistyki i praktyk przekładu literackiego (tłumacz Szekspira), swoimi szerokimi zainteresowaniami naukowymi obejmował także twórczość George’a Gordona Byrona. W dziejach polskiej recepcji tego twórcy zapisał się Tretiak nie tylko dzięki monografiom opublikowanym w dwudziestoleciu międzywojennym (*Literatura angielska okresu romantyzmu 1798–1831, Lord Byron*), ale również współpracy z Krakowską Spółką Wydawniczą, której nakładem ukazały się w ramach Biblioteki Narodowej dwa tomy utworów Byrona w opracowaniu Tretiaka właśnie. Pierwszy z nich składał się z powieści poetyckich w tłumaczeniach polskich romantyków (1924), drugi – z dramatów *Manfred* oraz *Kain* w tłumaczeniach przygotowanych przez Zofię Reutt-Witkowską (1928). Materiałem szczególnie istotnym z punktu widzenia badań translatologicznych jest zbiór powieści poetyckich, zawiera on bowiem komentarze Tretiaka do wyselekcjonowanych przezeń przekładów w postaci bez mała kilkuset przypisów. Badacz konfrontuje w nich fragmenty wersji polskich z oryginałami, zwracając uwagę na poczynione przez tłumaczy zmiany (dodatki, pominięcia), komentując ich wybory odnośnie do ekwiwalentów czy też podając własne przekłady odpowiednich wersów.

Tretiak tłumaczy czytelnikom fakt wyboru tłumaczeń dokonanych przez poetów romantycznych tym, iż byli to twórcy, którzy poezję Byrona najgłębiej odczuli i przeżyli<sup>1</sup>. Wśród ogól-

<sup>1</sup> Andrzej Tretiak, „Wstęp”, w: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*, oprac. Andrzej Tretiak (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924), XLVII.

nich uwag co do ich jakości, pomieszczonych we wstępie, znajduje się także wyraźne wskazanie na najlepszego i najgorszego z tłumaczy Byrona. Są to, odpowiednio, Julian Korsak i Antoni Edward Odyniec. Pierwszy z nich w opinii Tretiaka jako jedyny „oddaje naprawdę charakter poematów Byrona” oraz „ma doskonałe odpowiedniki w swoich przekładach; rytm i charakter przypomina *Marię*, to arcydzieło byronowskiego wpływu w Polsce”<sup>2</sup>. Drugiego zaś „można niemal nazwać fałszerzem nastroju byronowskiego; liczne przykłady na to znaleźć można w notach do jego tłumaczeń”<sup>3</sup>. Warto przy tym zaznaczyć, że Tretiak odbiega w swojej ocenie od sądów badaczy zarówno wcześniejszych, jak i późniejszych. Marian Zdziechowski twierdził niecałe trzydzieści lat wcześniej, iż Korsak tłumaczył Byrona nieudolnie, przy czym *Lara* wypadł nieco lepiej niż szczególnie słaby *Więzień Czylonu*, natomiast Odyniec nie tyle przeinaczał, ile pod wpływem swojego usposobienia pozbawiał wersy Byrona mroku<sup>4</sup>. Z kolei Wanda Krajewska, badaczka z drugiej połowy XX wieku, uznaje przekład Odyńca za najlepszą wersję *Korsarza* w języku polskim mimo uchybień spływających psychikę bohatera oraz dostosowywania treści utworu do polskich realiów politycznych<sup>5</sup>. Jeśli zaś chodzi o *Larę*, to przekład Korsaka jest według niej pozbawiony trzech istotnych elementów: silnego zaznaczenia wątku arystokratycznego, licznych elementów gotyckich oraz emocjonalności, wskutek czego ocena Tretiaka jest zbyt pochlebna<sup>6</sup>.

Celem niniejszego artykułu jest próba odtworzenia kryteriów oceny przekładu uznawanych przez Tretiaka oraz weryfikacja tezy o translatorskiej supremacji Korsaka nad Odyńcem. Umożliwi to szczegółowa analiza poczynionych przez uczonego przypisów do *Korsarza* oraz *Lary* oparta na porównawczym modelu krytyki przekładu. Z uwagi na znaczną ilość materiału przedmiot badań stanowić będą uwagi odnoszące się do elementów konstytutywnych dla powieści poetyckiej w wersji uprawianej przez Byrona: kreacji bohatera i postaci kobiecych, poetyki tajemnicy oraz realiów akcji utworów osadzonych w Grecji pod panowaniem osmańskim (*Korsarz*) i w średniowiecznej Hiszpanii (*Lara*).

## Demoniczna fizys

Analizując Odyńcowy przekład *Korsarza*, badacz notuje, iż tłumacz po wersie 136 opuścił następujący fragment: „(na mieczu) który nie często bywał laską do podparcia dla tej czerwonej ręki” i zaraz dodaje: „«Czerwona ręka» Konrada powtarza się kilkakrotnie (szczegół ten Odyniec systematycznie opuszcza). – Odnosi się to prawdopodobnie do czerwonej rękawicy Konrada”<sup>7</sup> (K, 127). Byron pisze w tym miejscu: „(on the brand) / Not oft a resting stuff to

<sup>2</sup> Tretiak, XLVIII.

<sup>3</sup> Tretiak, XLVIII.

<sup>4</sup> Marian Zdziechowski, *Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie*. T. 2: *Czechy, Rosya, Polska* (Kraków: Akademia Umiejętności, 1897), 540–541.

<sup>5</sup> Wanda Krajewska, „Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona w okresie romantyzmu”, *Pamiętnik Literacki* LXXI, 1 (1980): 156–160.

<sup>6</sup> Krajewska, 172.

<sup>7</sup> Wszystkie uwagi Tretiaka dotyczące *Korsarza* oraz fragmenty polskiego przekładu podaję za: Jerzy Byron, „Korsarz”, tłum. Antoni Edward Odyniec, w: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*, oprac. Andrzej Tretiak (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924), 119–197, w tekście głównym oznaczając je skrótem K i pozostawiając w nawiasie numer strony.

that red hand?”<sup>8</sup> (C, 340). W oryginale wersy te kończą pytanie o tożsamość mężczyzny spoglądającego ze wzgórza na fale (nie wały, jak chce Odyniec, a czego Tretiak wyjątkowo nie wyłapuje), który okazuje się głównym bohaterem utworu. Fakt, iż tłumacz nie dostrzega owej czerwonej dłoni, jest istotnie zastanawiający – tym bardziej, że można wiązać to określenie z *Rajem utraconym* Milтона. W pieśni II poematu, gdy w Pandemonium trwa narada w związku z prowadzeniem dalszych działań wojennych, Belial mówi o karzącej ręce Boga: „his red right hand”<sup>9</sup> (PL, 30). Brak tego szczegółu zubaża więc potencjalne interpretacje, tym bardziej, że bohaterowie byroniczni wywodzą się właśnie od postaci Szatana wykreowanej w *Raju utraconym* – jak wskazuje Mario Praz, to ten sam „typ buntownika”, charakteryzujący się między innymi wspomnianym już samotnictwem, a ponadto gorzkim śmiechem i bladą twarzą, na której odbijają się niekiedy odczuwane cierpienia i silne namiętności<sup>10</sup>.

Przykładem takiej targanej emocjami fizjonomii jest twarz Konrada w momencie, gdy zostaje on zupełnie sam już po otrzymaniu od Juana wiadomości o przygotowywanej przeciw niemu wyprawie Saída. Potrzebny będzie tutaj dłuższy wypis:

Then – with the hurried tread, the upward eye,  
 The clenched hand, the pause of agony,  
 That listens, starting, lest the step too near  
 Approach intrusive on that mood of fear:  
 Then – with each feature working from the heart,  
 With the feelings loosed to strenghten – not depart,  
 That rise – convulse – contend – that freeze or glow,  
 Flush in the cheek, or dump upon the brow;  
 Then – Stranger! if thou canst and tremblest not,  
 Behold his soul, the rest that soothest his lot!  
 Mark how that lone and blighted bosom sears  
 The seathing thought of execrated years!  
 Behold – but who hath seen, or e'er shall see,  
 Man as himself, the secret spirit free? (C, 341)

Odyniec oddaje ten fragment następująco:

Patrz! gdy wódz w nocy, z rozognionem czołem,  
 Załamał ręce, szybkim chodzi kołem,  
 I nagle stanie, i zadrzy – czy w ciszy  
 Śledzącej zdrady kroków nie dosłyszysz? –  
 Patrz, jak się dziko groźna brew nachmurza,

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty z *The Corsair* Byrona podaję za: George Byron, *The Corsair* w *The poetical works of Byron. Cambridge Edition*, przejrzone i opatrzone nowym wstępem przez Roberta F. Glecknera (New York: Houghton Mifflin, 1975), 337–365, w tekście głównym oznaczając je skrótem C i pozostawiając w nawiasie numer strony.

<sup>9</sup> Wszystkie cytaty z *Paradise Lost* podaję za: John Milton, *Paradise Lost* (London: HarperCollins, 2013), w tekście głównym oznaczając je skrótem PL i pozostawiając w nawiasie numer strony.

<sup>10</sup> Mario Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. Krzysztof Żaboklicki (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010), 78–79.

Gdy każdym nerwem wnętrza miota burza.  
 Patrz w jego wzroku na szaleństwo ducha!  
 Iskrzy, mgli, krzepnie, i znów ogniem bucha.  
 Patrz – jeśli zniesiesz widok tej katuszy, –  
 Jaki los jego! jaki pokój duszy!  
 Jak, cel zawiści gminu, wśród ukrycia  
 Pożywa owoc występnego życia!  
 Patrz! tam go poznasz; – lecz któż tak z badaczy  
 Przejrzy człowieka? – któż ducha obaczy? (K, 132)

Newralgicznym punktem powyższego opisu bohatera jest już sam jego początek, oparty na dynamicznym, rzeczownikowym wyliczeniu. Odyniec wybiera tu wariant bazujący na czasownikach, który udatnie oddaje dynamikę oryginału; różnica efektu polega na tym, że kiedy Byron wyostrza pojedyncze elementy sylwetki Konrada, Odyniec prezentuje ją czytelnikowi w pełnej okazałości. Bardzo plastyczne są kolejne, niełatwe wersy opisujące siłę uczuć targających bohaterem – tutaj odwrotnie, to Odyniec skupia się na szczególe, ogniskując wszystkie efekty w oku, które dosłownie staje się zwierciadłem rozbuchanej duszy. Ponownie nasuwają się tutaj skojarzenia z Miltonowską kreacją Szatana. Budząc się w piekle, upadły anioł „round he throws his baleful eyes” (PL, 2), natomiast jego twarz, choć oszpecona śladami uderzenia pioruna, nie straciła na wyrazistości, jeśli chodzi o oczy właśnie: „but under brows / Of dauntless courage and considerate pride / Waiting revenge, Cruel his eye” (PL, 18).

Konrad znajduje się w piekle swoich namiętności powodujących konkretne reakcje fizyczne organizmu. Według tłumacza są to pochodne nie tylko strachu przed zdradą, ale i kary w postaci wyrzutów sumienia związanych z jakąś dawną zbrodnią, o której czytelnik nie dowie się niczego więcej. Oryginał nie mówi akurat w tym miejscu nic o żadnym występku – dosłownie wyniszczona pierś Konrada zmagą się z palącą myślą o przeklętych latach. Przekleństwo zwiększa zasięg obecnych tu konotacji infernalnych, nie kieruje jednak bezpośrednio w stronę moralnie nagannego czynu – równie dobrze samo w sobie może wskazywać na nieszczęście lub być skutkiem działania wrogo nastawionej osoby i/lub sił nadprzyrodzonych. W planie całego utworu natomiast istotnie często powtarza się motyw winy (związany z kalwińskim wychowaniem, jakie odebrał Byron), Odyniec zaś (jak i tłumacze innych powieści poetyckich poety, np. *Paryzyny*) równie często zmieniał go na motyw zbrodni, co skutkowało zubożeniem duchowej problematyki utworu<sup>11</sup>. Tłumacz dodaje od siebie prócz obawy bohatera o zdradę fakt, że jest on obiektem zawiści postronnych, określonych mianem gminu (co trudno uargumentować treścią *Korsarza*; poetyka tajemnicy nie jest tu wystarczającym wytłumaczeniem), nie kłopotuje się jednak oddaniem oryginalnego *stranger*, pozostając po prostu przy trybie rozkazującym skierowanym do hipotetycznego odbiorcy.

Tretiak tłumaczy powyższy fragment bardzo literalnie, przy czym w jego wykonaniu Konrad jest ukazany w taki sposób, jak gdyby był tylko przezroczystym pojemnikiem na uczucia, które zostają „puszczone wolno, aby nabrały mocy, a nie aby uleciały, które podnoszą się, skręcają, walczą, które krzepną lub rozżarzają się, płoną w policzkach lub parują potem na

<sup>11</sup>Krajewska, 157.

czole”, a odpowiednikiem *blighted bosom* jest u niego „wypalone łono”. Najciekawsze są jednak ostatnie wersy: „Patrz, – lecz któż widział albo kiedykolwiek zobaczy człowieka jakim on jest naprawdę, – ducha tajemnego zupełnie wyzwolonego (z materji)” (K, 132). Propozycja Odyńca wskazuje na niemoc nauk empirycznych w przenikaniu tajemnic ludzkiej natury, której zwłaszcza duchowa strona wymyka się wszelkim próbom uchwycenia. Tretiak pozornie mówi to samo, jednak u niego człowiek sam w sobie to tylko i wyłącznie duch. Byron nie potępia w tym miejscu materii, wskazuje jedynie na tajemnice kryjące się w ludzkiej duszy, która nikomu i niczemu nie podlega.

Nadmienić należy, iż Byron w *Larze* w podobny sposób opisuje tytułowego bohatera. Dość długi opis ten opatrzone został przez Tretiaka kilkoma komentarzami tyczącymi w większości konkretnych sformułowań. Intrygujący jest jednak jego własny przekład jednego dwuwersu. U Korsaka zawierający go fragment brzmi:

Dusza, gardząc tem światem z myślami wszystkimi,  
Zamknęła się w świat własny, daleko od ziemi.  
Wszystko zimno przechodząc, co po ziemi chodzi,  
W nim krew coraz to więcej ziębi się i chłodzi<sup>12</sup> (L, 214).

Ten na pierwszy rzut oka dość skomplikowany fragment Tretiak stara się przybliżyć czytelnikowi w słowach: „w oryg. «tak zimno przechodząc (do porządku) nad wszystkim, co przechodziło (stawało się) u jego stóp, krew jego zdawała się płynąć obecnie umiarkowanym strumieniem»” (L, 214), komplikując go tym samym jeszcze bardziej. Tymczasem w oryginale wszystko jest znacznie prostsze: „Thus coldly passing all that pass'd below, / His blood in temperate seeming now would flow”<sup>13</sup> (LB, 317). Zaznaczając wycofanie bohatera z ziemskiego świata, Byron jednocześnie podkreśla jego chłód i dystansowanie – krew już w nim nie wrze w sytuacjach, które niegdyś doprowadzały go do takiego stanu.

## Gotycka groza

Tretiak odnosi się też do innego fragmentu oryginału, mówiącego już tylko o wyglądzie Lary, jednocześnie przylapując Korsaka na poważniejszym niedociągnięciu warsztatowym, a mianowicie całkowicie błędnym rozumieniu dykcji oryginału. Błąd ten jest ściśle związany z przeszczerzeniem, w jakiej rozgrywa się akcja utworu. Na ścianach zamku należącego do bohatera wiszą, jak przystało na rodową siedzibę, portrety przedstawicieli poprzednich pokoleń, okna zaś zdobione są witrażami przedstawiającymi świętych. Są to jednak w wersji polskiej święci cokolwiek demoniczni:

<sup>12</sup>Wszystkie uwagi Tretiaka dotyczące *Lary* oraz fragmenty polskiego przekładu podaję za: Jerzy Byron, *Lara*, tłum. Julian Korsak, w: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*, oprac. Andrzej Tretiak (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924), 199–299, w tekście głównym oznaczając je skrótem L i pozostawiając w nawiasie numer strony.

<sup>13</sup>Wszystkie cytaty z *Lary* Byrona podaję za: George Byron, *Lara*, w: *The poetical works of Byron. Cambridge Edition*, przejrzane i opatrzone nowym wstępem przez Roberta F. Glecknera (New York: Houghton Mifflin, 1975), 366–383, w tekście głównym oznaczając je skrótem LB i pozostawiając w nawiasie numer strony.

[...] tylko światłość blada  
 Księżycą kratą okien na podłogę pada,  
 Oświetlając gotyckie sklepienia i szyby,  
 Na których święci klęczą i modlą się niby.  
 Kształty ich w fantastyczne przechodzą postaci:  
 Żyją, lecz każdy z twarzy barwę życia traci.  
 Włos ich czarny, zjeżony, twarz ciemna, ponura,  
 I szeroko rozwijane, migające pióra,  
 Ich postać strojąc w całą okropność mogiły,  
 Jako godła upiora straszliwie świeciły (L, 208-209).

Nawet gdy ma się w pamięci fascynacje Byrona estetyką gotycką, fragment ten brzmi po prostu kuriozalnie. Tretiak wyjaśnia krótko, że Korsak na skutek niezrozumienia tekstu przypisuje cechy wyglądu Lary owym wizerunkom: „Wpóśród widmowych świętych z witraży, Lara też wygląda jak upiór «z nastroszonymi czarnymi lokami, z ponurem czołem, i z pływającym szeroko, potrząsanym [szybkim chodem] pióropuszem, które zdawały się być właściwościami upiora i nadawały jego wyglądowi całą tą grozę, jaką daje grób»” (L, 209). Badacz podaje tę informację tonem neutralnym, chociaż uchybienie jest poważne – Byron jest w tym miejscu gramatycznie jasny i precyzyjny, nie pozostawia miejsca na jakiegokolwiek wątpliwości:

Through the dim lattice o'er the floor of stone;  
 And the high fretted roof, and saints that there  
 O'er Gothic windows knelt in pictured prayer,  
 Reflected in fantastic figures grew,  
 Like life, but not like mortal life, to view: –  
 His bristling locks of sable, brow of gloom,  
 And the wide waving of his shaken plume,  
 Glance like a spectre's attributes, and gave  
 His aspects all that terror gives the grave (LB, 368–369).

Zaimek *his* może odnosić się tylko i wyłącznie do Lary, który na początku strofy powraca w mury zamku z przechadzki po ogrodzie i jest zupełnie sam.

Korsak, nadmiernie wystylizowawszy świętych z witraży na upiory rodem z powieści gotyckich, nie daje sobie rady z oddaniem prawdziwej upiorności, zamierzonej przez Byrona. Gdy pewnej nocy służbę budzą dziwne odgłosy z pokojów tytułowego bohatera, tłumacz odmalowuje całą scenę tak, jakby właśnie dochodziło do morderstwa: „Słyszysz! czy kto wybija drzwi z Lary mieszkania: / Łoskot, dźwięk, krzyk i za nim straszliwe wołania”, co Tertiak łągodzi zdawkowym „w orygu: «Słyszysz! jakieś pomruki słycać w sali Lary»” (L, 209). Nie dodaje, że Byron wykazał się w tym miejscu znacznie większym kunsztem poetyckim aniżeli jego tłumacz: „Hark! There be murmurs heard in Lara's hall – / A sound – a voice – a shriek – a fearful call! / A long, loud shriek – and silence” (LB, 369). Na samym początku cała posiadłość pogrążona jest w głębokiej ciszy i ciemności, jedynie w komnacie Lary płonie jedna lampa; dalej słyszalne są niepokojące dźwięki (raczej szepty niż pomruki), które stopniowo

zyskują na sile, by po osiągnięciu apogeum pozostawić po sobie jeszcze bardziej przejmującą ciszę. Korsak nie tylko traci gradację napięcia, ale również zupełnie nie zwraca uwagi na fakt, że aby wzmocnić dynamikę i dramaturgię, Byron używa tutaj określeń jednosylabowych oraz aliteracji. W polskiej wersji od razu rozlega się hałas, który mija o wiele wolniej i jednoznacznie naprowadza czytelnika na trop włamania czy też innej fizycznej obecności jakiegoś nieproszonego gościa, podczas gdy oryginał nie zamyka furtki do interpretacji bardziej spirytualnej – być może Larze objawił się duch któregoś z przodków, których portrety zdobią ściany zamku, a może rozmawiał sam ze sobą i w szale chwycił za broń, zanim zemdłał i ocucili go słudzy? Tam, gdzie Byron jest subtelny i audialnie zróżnicowany, tam Korsak, mówiąc metaforycznie, uderza z całej siły – widać to również w opisie zamku, gdzie Tretiak notuje odejście od dosłownej wykładni oryginału. „Dziki świst wiatru, łoskot spadającej cegły” to w istocie, jak podaje badacz, „uderzający miarowo skrzydłami nietoperz, nocny śpiew wiatru od morza” (L, 211).

W nocnej scenerii Lara wyrusza także z wiernym paziem u boku w swój ostatni bój. Korsak nieco modyfikuje tę scenę: nie tylko dodaje „oczy łez nie ronią” odnośnie do Lary ujmującego dłoń swego sługi, lecz także podkreśla niezwykłą bladość Kaleda, mówiąc o „strasznej białości, jak kość od cmentarza”. Tretiak odnotowuje, iż oryginał wskazuje tylko na efekt dawany przez światło księżyca i „nie ma tych wszystkich «bladości»” (L, 237). Skrupulatność badacza wydaje się tutaj nadmierna – w oryginale przyćmiony zachód księżyca („moon’s dim twilight”) rzuca na twarz Kaleda odcień żałobnej bladości właśnie („unwonted hue / of mournful paleness”) (LB, 380). Wariant przekładu wybrany przez Korsaka pozostaje w kręgu konotacji sepulkralnych i nie stanowi rażącego naruszenia dykcji Byrona.

## Niewinność i zbrodnia

Konradowi oraz Larze towarzyszą kochające ich kobiety. Wybranką greckiego korsarza jest równie tajemnicza co on Medora, ciesząca się dużym szacunkiem jego kamratów. Gdy po ich powrocie bez uwięzionego wodza dowiaduje się o nieznanym losie Konrada, Odyniec opisuje jej reakcję słowami: „jednak nie blednie, nie drży, nie upadła / W dziewiczej piersi wielkie czucia żyły / Dotąd własnej nieświadome siły”, Tretiak zaś komentuje: „«w dziewiczej piersi» zupełnie niestosowanie użyte w miejsce oryginalnego zwrotu: «pod tym łagodnym, pięknym wyglądem»” (K, 172). Tretiak jest tu tak dosłowny, że jego wersja sama w sobie traci sens i jest zrozumiała tylko w szerszym kontekście całego fragmentu. Byron opisuje reakcję Medory słowami:

She saw at once, yet sunk not – trembled not;  
Beneath that grief, that loneliness a lot,  
Within that meek mild form, were feelings high  
That deem’d not till they found their energy (C, 357).

Widać wyraźnie, że Byronowi chodzi o kontrast pomiędzy łagodnością i delikatnością Medory a niespodziewaną na pierwszy rzut oka siłą targających nią uczuć (nad którymi, co war-te podkreślenia, kobieta panuje), przy czym poeta ma na myśli nie tyle wygląd w znaczeniu

powierzchności, ile całość sylwetki. Przekład Odyńca być może nie jest najlepszy, oddaje jednak zasadniczą myśl oryginalnego fragmentu. Na czym miałyby polegać jego „niestosowność” – trudno orzec; rozpatrywanie tego komentarza jako zwrócenie uwagi na ewentualny ładunek erotyczny ekwiwalentu wybranego przez tłumacza wydaje się dość ryzykowne, choć gdy Odyńec po raz pierwszy używa słowa „dziewica” w *Narzeczonej z Abydos*, czyni to w strofie, w której Byron akcentuje piękno fizyczne Zulejki – i podobnie dzieje się w chwili, kiedy Konrad ratuje Gulnarę. Jego przyszła oswobodzicielka jest „najpiękniejsza”, ma „postać niebianki, tronu godne lica” (K, 154).

Zresztą już pierwszy opis Gulnary – Turczynki z haremu Saida, jak się rzekło, uratowanej przez Konrada przed śmiercią w płomieniach – jaki otrzymujemy, jest zdaniem Tretiaka daleki od zadowalającego jako „odbiegający od oryginału i charakterystyczny dla sentymentalnego przekładu Odyńca” (K, 161). Na czym dokładnie ma polegać owa sentymentalność i gdzie w innych miejscach przekładu jest widoczna, tego Tretiak nie precyzuje (pojęcie to nie pojawia się w żadnym innym przypisie dotyczącym *Korsarza*), daje jednak własne tłumaczenie, jak zwykle z zaznaczeniem, że przekazuje brzmienie oryginału:

Nie, to ziemską postać, z twarzą anielską! Jej białe ramię niosło w górze lampę, lecz delikatnie zasłaniało ją, by światło nie padło zbyt gwałtownie na powiekę tego zamkniętego oka, które otwiera się jedynie ku swej męce, a raz otwarte – raz tylko jeden może się zamknąć. [Sens tego zdania, że Konrada czeka jedno tylko wybudzenie, gdyż następny dzień przyniesie mu śmierć – i że myśl o tem nie pozwoliłaby mu zasnąć na nowo]. Ta postać z okiem tak ciemnym i licem tak świeżym i ciemno-kasztanowymi falami strojnych w kamienie drogie i zaplecionych włosów; z kształtami wiotkiej wróżki dobrej – bosą stopą, co świeci jak śnieg i jak on cicho pada na ziemię – jak ona przeszła...” (K, 161).

Przekład ten, podobnie jak w przypadku opisu wzburzonego Konrada, jest filologiczny i trzyma się ściśle litery oryginału, Tretiak wyjaśnia nawet metaforę, niezbyt co prawda skomplikowaną. I nie byłoby w tym nic specjalnie przykuwającego uwagę, gdyby nie fakt, że u Odyńca czytamy, co następuje:

Nie! – choć anielska w licu piękność świta,  
Ziemski to tylko jest anioł – kobieta!  
Wzniesioną lampę w jednej trzyma dłoni,  
Drugą jej światło przed uśpionym chroni,  
By blask niewczesny nie padał na oczy,  
Co z snu otwarte, wnet znów śmierć zamroczy.  
W powiewnej bieli, postać jej w milczeniu  
Jak duch wiejący posuwa się w cieniu.  
Lekka, wysoka – pierś tylko i lica  
Mdłe światło lampy zaledwie oświeca.  
Włos, rozpuszczony na białej odzieży  
Jak smug ciemności, wpół na piersiach leży,  
Wpół spływa z ramion; stopa jak śnieg biała  
I jak śnieg cicho na ziemię spadała (K, 161–162).



Polski przekład wcale nie odbiega znacząco od oryginału, zasadniczo zachowuje wszystkie jego sensory z wyjątkiem porównania Gulnary do wróżki oraz jej fryzury i stroju. Byron o tym ostatnim nie wspomina, Odyniec przyodziewa kobietę w biel i rozpuszcza jej włosy, co nie jest działaniem pozbawionym znaczenia. Biała barwa konotuje czystość i niewinność, z kolei rozpuszczone włosy w planie symbolicznym mogą nieść ze sobą znaczenie erotyczne (wyrażać kobiecie pożądanie). Taka perspektywa komplikuje postać Gulnary, która w nagłym przypływie miłości do Konrada decyduje się na zdradę męża, oraz pozostawia w domyśle zmysłowy charakter zauroczenia tajemniczym wybawicielem, co byłoby trudne do przyjęcia w poetyce sentymentalnej. Jednocześnie poprzez podkreślenie jasności stroju oraz ciemnego zarysu włosów Odyniec utrzymuje kontrast powstały w oryginale ze zderzenia ciemnego oka z bladą twarzą kobiety. Uwagi Tretiaka są w tym przypadku zupełnie nietrafione.

Zdrada Gulnary nie jest jednak erotyczna – kobieta zabija Saida, by ocalić Konrada. Tretiak zauważa w jej opisie po dokonaniu morderstwa dwa dodatki poczynione przez Odyńca: „[...] dodane szczegóły ubrania Gulnary, że postać «bielą otulona» i że «szat krew nie plamiła» (w. 1685 i 7)” (K, 183). Badacz nie dostrzega, że w ten sposób Odyniec jest po pierwsze konsekwentny, zachowując strój bohaterki, a po drugie zwiększa kontrast pomiędzy „czystością” moralną symbolizowaną przez biel a kroplą krwi na czole kobiety, będącą dowodem zbrodni; co więcej, Konrad początkowo jest zmylony nieskazitelnością ubioru – z ulgą stwierdza brak śladów mordu, dopiero chwilę później odkrywa swój błąd. U Byrona bohater kieruje swój wzrok od razu na dłoń Gulnary, lecz nie dostrzega narzędzia zbrodni ani żadnych innych niepokojących znaków: „Nor poniard in that hand, nor sign of ill” (C, 361). Nie jest to oczywiście wierność filologiczna, Odyniec utrzymuje jednak właściwy nastrój całej sceny.

W *Larze* (będącym według Tretiaka dalszym ciągiem *Korsarza*) Gulnara zdaniem badacza pojawia się jako wspomniany już Kaled, czyli paż towarzyszącego głównemu bohaterowi, który po jego śmierci okazuje się kobietą. Podwójna tożsamość tej postaci sprawiła Korsakowi duży translologiczny kłopot, z którego Tretiak prosto go tłumaczy: „Zaledwo więcej żywy, niż pan ukochany. / Kochany! nigdy w piersi ludzkiej nie spoczywa / Miłość podobnie szczerą, podobnie prawdziwą!” – „Korsak nie mógł tu wybrnąć z trudności podwójnego znaczenia *man*; mężczyzna i człowiek: w oryg: «niż ten, którego on kocha! O nigdy jeszcze w piersi męskiej nie żyła tak wielka miłość»” (L, 242–243). Należy tutaj zauważyć, że podobny problem stanął też przed Odyńcem, który musiał znaleźć sposób na oddanie słowa *homicide* określającego Gulnarę po dokonaniu zabójstwa i wybrał wariant „zbójczyni”, co nie spotkało się z aprobatą badacza. Takie nazwanie kobiety, będące oddaniem „patetycznego słowa oryginału: *the Homicide*, mężobójczyni”, jest dla Tretiaka „bardzo trywialne” (K, 186). Przekład nie jest tu jednak wcale prosty. Czasownik *homicide* oznacza zabójstwo bez względu na płeć ofiary, Odyniec idzie więc w semantycznie prawidłowym kierunku. Aby utrzymać rytm wiersza, z „zabójczyni” robi „zbójczynię”, co sugeruje zatarg z prawem, ale odsuwa na dalszy plan kwestię morderstwa (ale to akurat jest już dla czytelnika oczywiste). Tretiakowi zależy tutaj na wyzyskaniu podwójności znaczenia „męża” zarówno jako człowieka, jak i małżonka, co z jego perspektywy podkreśla i ciężar, i wyjątkowość czynu kobiety, jednakże wykorzystanie proponowanej przezeń wersji w wersie liczącym jedenaście sylab zakrawa na niemożliwość.

Na tym jednak nie koniec trudności, jakie sprawiał Kaled Korsakowi. Po śmierci Lary nie chce on(a) opuścić miejsca zgonu ukochanego i popada w szaleństwo, którego objawy przypomina-

ją przypadek Karusi z Mickiewiczowskiej *Romantyczności*. W oczach pazia widać „ogień rozpacz” podobny temu, „jaki w gniewie niesilnym gra w oczach tygrzycy”, co Tretiak zaraz wyjaśnia: „w gniewie niesilnym» – Korsak pomieszał tu dwa pojęcia: *helpless*: bezsilny i *whelpless*: pozbawiony szczeniąt – w oryg. to drugie powiedzenie użyte, co prawda w bardzo niegramatycznym złożeniu; *whelpless ire*: «wściekłość pozbawiona szczeniąt» (t.j. z powodu straty szczeniąt)” (L, 246). Czy rzeczywiście tłumacz się tutaj pomylił? Polski odpowiednik słowa *whelpless* nie istnieje, więc siłą rzeczy Korsak musiałby użyć tutaj neologizmu w stylu „bezszczenny”, czego nie chciał uczynić lub może nie przyszło mu to do głowy; nie sposób jednak zaprzeczyć, że wściekłość tygrzycy po utracie młodych jest w pewnym sensie bezsilna – nie jest w stanie zmienić jej sytuacji, być może więc był to ze strony tłumacza wybór celowy, choć jednocześnie cały wers staje się mało zrozumiały, ponieważ automatycznie znika oczywista przyczyna gniewu zwierzęcia. Inna sprawa, że fragment oryginału podany przez Tretiaka nie nosi znamion błędu gramatycznego – to po prostu metaforyczny epitet.

## Turbany i dziiryty

Baczną uwagę Tretiaka przyciągają również ekwiwalenty związane z oddaniem realiów akcji obu utworów. Jednym z wychwyconych przezeń uchybień jest niepoprawne użycie nazw broni. Według Korsaka bowiem w trakcie działań wojennych przedstawionych w *Larze* „na łękach siopeł błyszczą tarcze i dziiryty” – dziiryt, jako rodzaj włóczni używany w Azji oraz Afryce Północnej, został błędnie przeniesiony przez tłumacza prawdopodobnie z innych powieści poetyckich Byrona, w których silnie eksponowany jest orientalizm (L, 236). Myli się także Korsak, gdy w opisie bitwy wskazuje na jej centrum słowami: „Tam, gdzie ogień najgęstszy nieprzyjaciół trzyma” – „u Byrona niema wzmianki o broni palnej, tylko o strzałach z łuku” (L, 238). W istocie, zważywszy na silnie feudalną strukturę społeczną, będącą w istocie przyczyną wybuchu walk (osobiste motywy Lary mają tutaj mniejsze znaczenie, wykorzystał on jedynie nadarzącą się okazję do eskalowania bardzo napiętej już sytuacji), użycie broni palnej w działaniach zbrojnych jest anachronizmem (w innym miejscu zresztą Tretiak zwraca uwagę na niezrozumienie przez Korsaka wersów dotyczących relacji między posiadaczami ziemskimi a chłopami).

Militarną pomyłkę zdaniem badacza notuje na swoim koncie także Odynieć – gdy każe Konradowi przed wyprawą oddać broń do płatnerza. Tretiak notuje: „płatnerz – rzemieślnik wykonujący zbroje i części uzbrojenia służące do walki ręcznej; w owym czasie już pojęcie nieużywane i do pewnego stopnia psujące efekt wiersza, – W epoce romantyzmu o tyle znane, że często spotykano je w romansach historycznych Waltera Scotta” (K, 128–129). Uwaga ta jest o tyle zaskakująca, iż Byron używa słowa *armourer* (C, 340), które w polszczyźnie oznacza „zbrojmistrza” lub „płatnerza” właśnie. Czy wydzwięk wiersza na tym traci – można z tym dyskutować, jako że użycie tego odpowiednika w żaden sposób nie zaburza rytmiki utworu.

Zdaniem Tretiaka Odynieć nie radzi sobie najlepiej także z elementami orientalizacji, czyli obecnością Turków w utworze. Gdy Medora niejako wymawia Konradowi wstrzemięźliwość alkoholową, w polskiej wersji mówi: „Drzysz jak muzułman, gdy puchar obaczysz”, a to zdaniem badacza „zanadto ostro oddane powiedzenie oryg.: «jesteś więcej niż muzułmanin»” (K, 139),

co jest zgodne z oryginałem: „Thou more than Moslem when the cup appears! (C, 344). Me-dorze jednak nie chodzi o to, że Konrad jest kimś lepszym niż muzułmanin (a co wynika z do-słownej wersji Tretiaka), lecz ma ona na myśli, że jej ukochany jest jeszcze bardziej niechętny spożywaniu alkoholu niż wyznawcy Mahometa, którym zabrania tego religia.

Przy okazji relacjonowania uczty u Saida, już po zdemaskowaniu Konrada przebranego za derwisza i wybuchu pożaru, gospodarz każe pojmać nieproszonego gościa, ale bezskutecznie. „Próżno wre baszy wściekłość rozdąsana”, powiada Odyniec, a Tretiak z kolei dopowiada: „Odyniec miał wyraźne upodobanie do słowa: dąsać się, rozdąsany itp. — tu użyte zupełnie niewłaściwie” (K, 152). Badacz nie podaje jednak żadnych dodatkowych przykładów użycia wspomnianego słowa przez Odyńca w jego własnej twórczości, co mogłoby jakoś usprawiedliwić twierdzenie o „upodobaniu”. Tymczasem nie znajdujemy go w żadnym innym miejscu *Korsarza*, a w *Narzeczonej z Abydos*, którą również tłumaczył przyjaciel Mickiewicza, pojawia się jeden raz. U Byrona zaś czytamy tylko o „wściekłym krzyku” (*angry cry*) baszy (C, 349). Je-śli wziąć pod uwagę, że Gulnara przedstawia swoje życie jako zależne od kaprysu swego pana, propozycja Odyńca nie jest zupełnie od rzeczy.

Niedługo potem walka w miejscu uczty przybiera na sile i w polskim tłumaczeniu wrogowie korsarza pierzchają, a trup ściele się gęsto: „Toczą się głowy po krwawej podłodze” (K, 152). Badacz z kolei tonuje te bojowe nastroje: „w oryg.: «po komnacie leżą porozcinane turbany». Odyniec z zwykłym sobie brakiem umiaru artystycznego wprowadza pojęcie odcinanych głów, co wymagałoby nadludzkiej siły Konrada, a – jak wiemy z opisu jego osoby – nie był on herkulesowego wzrostu ani siły; – zasadniczym rysem jego była odwaga i dzielność, nie siła fi-zyczna” (K, 152). I rzeczywiście, zamiast masakry Byron maluje raczej paniczną ucieczkę mu-zułmanów, którzy tracą nakrycia głowy, nie wiemy jednak, co dokładnie kryje się pod stwierdzeniem artystycznej niepowściągliwości tłumacza – Tretiak nie rozwija tej uwagi w żadnym innym przypisie, nie daje też żadnych przykładów z innych utworów czy przekładów Odyńca.

Byron daje poznać Konrada nie tylko jako wojownika, ale również jako wodza. I także na płasz-czyźnie relacji pomiędzy nim a resztą piratów Tretiak wytyka Odyńcowi nieścisłości. Opisując przemożny wpływ Konrada na podległych mu rozbójników, tłumacz stwierdza: „Wszystko ma w mocy, by zgraję zaślepić”, Tretiak zaś zauważa krytycznie: „zgraję — w oryg. crowd, tłum. Nasi tłumacze i naśladowcy Byrona często przesadzali w oddawaniu uczucia pogardy dla ludzi wyrażenia Byrona, nadając w ten sposób niewłaściwą cechę antydemokratyczną jego utwo-rom” (K, 143). Oczywiście, Byron był przeciwnikiem jakiegokolwiek tyranii, wstawiał się też w Izbie Lordów za luddystami, nie ma chyba jednak powodu, by w określeniu mianem „zgrai” znacznej liczby mężczyzn żyjących z łupiestwa, otaczających swego herszta najwyższym sza-cunkiem, upatrywać jakiegokolwiek zniekształcania poglądów poety.

\*\*\*

Niniejsza analiza jasno pokazuje, że dla Tretiaka główną dominantą przekładu jest wier-ność wobec oryginału rozumiana jako dążenie bardziej do ekwiwalencji formalnej aniżeli dynamicznej. To jej naruszenia, wyrażające się odstępstwami różnego rodzaju (od dodania

pojedynczych słów po próby zachowania sensu oryginału kosztem odstępstw filologicznych) prowokują badacza do komentarzy. Dając własne przekłady szczególnie rażących go pod tym względem fragmentów, nie podejmuje on żadnych prób zachowania poetyckiego ukształtowania tekstu, oddając go prozą dążącą do jak największego stopnia dosłowności – czasami nawet kosztem sensu poszczególnych zdań. Priorytetem Tretiaka jest rzecz jasna chęć udostępnienia czytelnikowi wersji jak najbardziej zbliżonej do oryginału, co – biorąc pod uwagę fakt, że z wyjątkiem Mickiewicza tłumaczami Byrona byli twórcy *minorum gentium*, o znacznie słabszym odeń warsztacie poetyckim – jest w pełni zrozumiałe. Podejście takie w ogólnym rozrachunku tworzy jednak szereg problemów. Paradoksalnie, pomimo całej swojej naukowej rzetelności, Tretiak dopuszcza się szeregu przeinaczeń.

Po pierwsze, prozatorskie, filologiczne fragmenty przekładów autorstwa Tretiaka odbierają tekstom Byrona większość siły wyrazu opartej na związku metaforyki z rymem i rytmem. Stanisław Barańczak z pewnością stwierdziłby bezwzględnie, iż Tretiak popełnił dwa błędy kardynalne jednocześnie – nie dość, że przełożył poezję na prozę, to jeszcze z owej prozy wyszła zła poezja<sup>14</sup>. Obrona przed tym zarzutem, przybierająca postać podkreślania naukowości opracowania Tretiaka, ma również poważny defekt – badacz *de facto* nie pokazał czytelnikowi odpowiednich fragmentów po angielsku (nie licząc pojedynczych słów czy epitetów), pomimo każdorazowego opatrywania swoich tłumaczeń dopiskiem „w oryg.”. Gdyby istotnie to zrobił, jego przekłady pełniłyby funkcję wyłącznie użytkową jako pomoc dla osób nieznających języka oryginału bądź znających go słabo (każdy jednak miałby okazję choćby do rozpoznania schematu rymów użytego przez Byrona). Tymczasem przekłady i uwagi Tretiaka nie zawsze, pomimo jego starań, są dokładnym odwzorowaniem dykcji Byrona, co widać na przykład w analizowanych fragmentach dotyczących emocji malujących się na twarzy Konrada czy bladeści oblicza Kaleda – pośrednictwo badacza pomiędzy autorem angielskim a jego polskim czytelnikiem nie jest przezroczyste, w związku z czym spoczywa na nim odpowiedzialność za ostateczne wyrobienie pojęcia o poziomie poetyckim Byrona.

Po drugie, dominacja aspektu filologicznego skutkuje tym, że Tretiak stosuje tylko krytykę negatywną. Nie podkreśla szczególnie trafnych czy interesujących rozwiązań zastosowanych przez tłumaczy, a to nie pozwala mu w pełni ocenić ich umiejętności. Co więcej, nadmierne skupienie na szczegółach sprawia, że Tretiak nie jest w stanie równie wnikliwie przeanalizować większych partii tekstu – wskazywane w analizie twierdzenia na przykład o sentymentalnym ukierunkowaniu Odyńca nie mają żadnego pokrycia w dalszych wywodach. W odniesieniu do przekładu Odyńca pojawiają się zresztą bardzo często elementy wartościujące, podczas gdy o potknięciach Korsaka czy o napotykanym przez niego problemach badacz informuje tonem całkowicie neutralnym. Wydaje się więc, że jego teza hierarchizująca oba tłumaczenia ma charakter czysto subiektywny i nie znajduje wystarczającego oparcia w samych tekstach.

Ponadto Tretiak wyciąga oba przekłady z ich historycznego kontekstu, co nie pozwala na ich obiektywny ogląd. Pomimo deklaracji o świadomym i celowym wyborze tłumaczeń dokonanych właśnie przez poetów romantycznych badacz niemal całkowicie ignoruje podejście

<sup>14</sup>Stanisław Barańczak, „Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia”, *Teksty Drugie* 3 (1990): 32–33.

romantyków do kwestii translatologicznych. Tymczasem romantyczna teoria przekładu, owsem, z jednej strony wskazywała na użytkowy charakter tłumaczeń (czyli po prostu możliwość zapoznania się z dziełami zagranicznego autora), ale z drugiej jasno podkreślała, iż tłumacz może być na równi z poetą postrzegany w kategorii geniusza, który do przekładanego dzieła podchodzi na własnych zasadach i wzbogaca w ten sposób swoją rodzimą literaturę<sup>15</sup>. Tretiak pomimo świadomości, że dla wyselekcjonowanych przezeń tłumaczy, jako praktykujących poetów właśnie, wierność filologiczna nie była kwestią najistotniejszą<sup>16</sup>, czyni z niej fundament swojej oceny. Stawia przez to autorów przekładów z góry na straconej pozycji – mając zupełnie odmienny styl myślenia o materii przekładu, badacz jednocześnie traktuje go jako obowiązujący i całkowicie zagłusza ich głosy.

Jeszcze bardziej zdumiewający jest fakt, iż Tretiak przypisuje niesłychane wręcz powodzenie utworów Byrona wśród europejskiej młodzieży jego zapatrywaniom wolnościowym oraz sposobowi wyrażania namiętności będącemu całkowitym *novum* w ówczesnej literaturze<sup>17</sup>, ale jednocześnie zdaje się zupełnie nie dostrzegać, że o takim szerokim oddziaływaniu Byrona nie mogłoby być mowy, gdyby przekłady jego utworów nie działały na czytelników tak samo jak oryginały. Ten z dzisiejszej perspektywy oczywisty wskaźnik sukcesu przekładowego i umiejętności tłumacza<sup>18</sup>, dla badacza sprzed stulecia nie ma najmniejszego znaczenia.

W podejściu Tretiaka widocznie zarysowuje się pewna dwutorowość, polegająca na ścisłym oddzieleniu porządku historycznoliterackiego od translatologicznego. Utwór tłumaczony na język polski rozpatrywany z perspektywy historii literatury jest dla niego jednoznacznie przypisany do twórcy oryginału, wraz z całym obciążeniem wynikającym z pośrednictwa tłumacza (które siłą rzeczy w takim ujęciu schodzi na daleki plan). Z kolei gdy przekład jest analizowany przez niego jako przekład właśnie, staje się konstruktem idealnym, w zamyśle mającym stanowić lustrzane odbicie oryginału, możliwe do osiągnięcia zawsze i wszędzie w ten sam sposób, bez względu na uwarunkowania społeczne i moment historyczny, w jakim żyje tłumacz. Perspektywy te są zawsze równoległe, nigdy prostopadłe, mają za to jeden punkt wspólny – brak pogłębionego namysłu nad osobą stojącą za przekładem.

<sup>15</sup>Susan Bassnett, *Translation studies* (London–New York: Routledge, 2002), 69.

<sup>16</sup>Tretiak, XLVII.

<sup>17</sup>Tretiak, VI–XII.

<sup>18</sup>Katharina Reiss, *Translation Criticism. The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality*, tłum. Erroll. F. Rhodes (New York: Routledge, 2014), 33.

## Bibliografia

- Barańczak, Stanisław. „Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia”. *Teksty Drugie* 3 (1990): 7–66.
- Bassnett, Susan. *Translation studies*. London–New York: Routledge, 2002.
- Byron, George. „Lara”. W: *The poetical works of Byron. Cambridge Edition*. Przejrzone i opatrzone nowym wstępem przez Roberta F. Glecknera, 366–383. New York: Houghton Mifflin, 1975.
- – –. „The Corsair”. W: *The poetical works of Byron. Cambridge Edition*. Przejrzone i opatrzone nowym wstępem przez Roberta F. Glecknera, 337–365. New York: Houghton Mifflin, 1975.
- Byron, Jerzy. „Korsarz”. Tłum. Antoni Edward Odyniec. W: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*. Oprac. Andrzej Tretiak, 119–197. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- – –. „Lara”. Tłum. Julian Korsak. W: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*. Oprac. Andrzej Tretiak, 199–249. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Krajewska, Wanda. „Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona w okresie romantyzmu”. *Pamiętnik Literacki* LXXI, 1 (1980): 153–174.
- Milton, John. *Paradise Lost and Paradise Regained*. London: HarperCollins, 2013.
- Praz, Mario. *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przełożone przez Krzysztof Żaboklicki. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Reiss, Katharina. *Translation Criticism. The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality*. Tłum. Erroll. F. Rhodes, New York: Routledge, 2014.
- Tretiak, Andrzej. „Wstęp”. W: Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*. Oprac. Andrzej Tretiak, III–L. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Zdziechowski, Marian. *Byron i jego wiek. Studya porównawczo-literackie*. T. 2: *Czechy, Rosya, Polska*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1897.

# SŁOWA KLUCZOWE:

## KRYTYKA PRZEKŁADU

**Andrzej Tretiak**

*George Byron*

**ABSTRAKT:**

W roku 1924 nakładem Biblioteki Narodowej ukazał się tom powieści poetyckich Goerge'a Byrona w opracowaniu Andrzeja Tretiaka. We wstępie oraz licznych przypisach Tretiak uzasadnił wybór konkretnych przekładów i uszeregował je pod względem jakości, jednocześnie wskazując na błędy tłumaczy oraz pozostawione przez nich naddatki. Badacz skupił się również na ocenie wybieranych przez tłumaczy rozwiązań, czasami zamieszczając dla porównania własne wersje niektórych fragmentów. Artykuł prezentuje krytyczną analizę komentarzy Tretiaka do dwóch przekładów: *Korsarza* i *Lary*, prowadzącą do weryfikacji tezy badacza, według której najlepszym polskim tłumaczem Byrona był Julian Korsak, a najgorszym – Antoni Edward Odyniec.

## powieść poetycka

# ROMANTYZM

**NOTA O AUTORCE:**

Małgorzata Nowak – ur. 1995 r., doktorantka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Do jej zainteresowań naukowych należą: problematyka zła w literaturze romantyzmu, polska recepcja twórczości George’a Gordona Byrona, historia oraz krytyka przekładu literackiego. Publikowała w „Pamiętniku Literackim”.