

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 przeżyli¹. Wśród ogól-

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

nych 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 doskonale odpowiedniki w swoich przekładach; rytm i charakter przypomina *Marię*, to arcydzieło byronowskiego wpływu w Polsce”². Drugiego zaś „można niemal nazwać fałszerzem nastroju byronowskiego; liczne przykłady na to znaleźć można w notach do jego tłumaczeń”³. 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 mroku⁴. 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 politycznych⁵. 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 pochlebna⁶.

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”⁷ (K, 127). Byron pisze w tym miejscu: „(on the brand) / Not oft a resting stuff to

² Tretiak, XLVIII.

³ Tretiak, XLVIII.

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

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

⁶ Krajewska, 172.

⁷ 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?”⁸ (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”⁹ (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 namiętności¹⁰.

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,

⁸ 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.

⁹ 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.

¹⁰ 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 wyostża 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 utworu¹¹. 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

¹¹Krajewska, 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 chłodzi¹² (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”¹³ (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:

¹²Wszystkie 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.

¹³Wszystkie 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 paź 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 sioდეł 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 nieprzyjacieli 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 Odyniec – 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 Odyniec 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 uczyty 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 uczyty 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 poezja¹⁴. 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 bladej 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

¹⁴Stanisław 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 literaturę¹⁵. Tretiak pomimo świadomości, że dla wyselekcjonowanych przezeń tłumaczy, jako praktykujących poetów właśnie, wierność filologiczna nie była kwestią najistotniejszą¹⁶, 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 literaturze¹⁷, 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 tłumacza¹⁸, 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.

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

¹⁶Tretiak, XLVII.

¹⁷Tretiak, VI–XII.

¹⁸Katharina 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”.