Rocznik Komparatystyczny
Comparative Yearbook

14 (2023)

Szczecin

Rada Naukowa
prof. dr hab. Dalibor Blažina, prof. dr hab. Mieczysław Dąbrowski,
prof. dr hab. Andrzej Hejmej, prof. dr hab. Ulrike Jekutsch, prof. dr hab. Marta Skwara,
prof. dr hab. Lech Sokół, prof. dr Dorota Walczak-Delanois,
dr hab. Bożena Zaboklicka prof. de la Universitat de Barcelona

Redaktor naczelna
prof. dr hab. Marta Skwara

Zastępca redaktor naczelnej
dr hab. Katarzyna Jaworska-Biskup

Sekretarz Redakcji
mgr Adrianna Juszczuk

Recenzenci
dr hab. Tomasz Bilczewski prof. UJ (UJ)
prof. dr hab. Elwira Buszewicz (UJ)
dr hab. Marzanna Kuczyńska prof. UAM (UAM)
prof. dr hab. Barbara Judkowiak (UAM)
dr hab. Leszek Malczak prof. UŚ (UŚ)
prof. Carolyn Jones Medine (UGA)
dr hab. Iwona Puchalska prof. UJ (UJ)
dr hab. Jolanta Rachwalska von Rejchwald prof. UMCS (UMCS)
prof. dr hab. Tadeusz Sławek (UŚ, profesor emeritus)
dr hab. Renata Świrgoń-Skok prof. UR (UR)

Redaktor tematyczny numeru: dr Aleksandra Kamińska

Redaktor językowy: Joanna Sygit

Korekta: Ewelina Piotrowska

Skład komputerowy: Wiesława Mazurkiewicz

Projekt okładki: Paweł Kozioł

Na okładce wykorzystano formę przestrzenną M.C. Eschera

Adres Redakcji
Instytut Literatury i Nowych Mediów US, 71-065 Szczecin, al. Piastów 40b
e-mail: rocznik.komp@usz.edu.pl

Bieżące numery czasopisma dostępne są w Internecie: https://wnus.edu.pl/rk/pl/issues
Numery archiwalne: http://www.us.szc.pl/main.php/Rocznik%20komparatystyczny

Wersja papierowa jest wersją pierwotną

Czasopismo jest indeksowane w bazach:
The Central and Eastern European Online Library (CEEOL), www.ceeol.com
EBSCO, www.ebsco.com
ERIH Plus, https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus
oraz w BazHum, http://bazhum.muzhp.pl

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2023

ISSN (print): **2081-8718 | ISSN** (online): **2353-2831**

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO

Nakład 67 egz. Ark. wyd. 18,0. Ark. druk. 22,9. Format A5

Spis treści
Contents

Wstęp
Introduction

Aleksandra Kamińska

Twórczość własna i przekładowa.
Perspektywy i wyzwania w ujęciu intertekstualnym 9

I

Twórczość własna a przekład – uwarunkowania kulturowe i społeczne
Writing and translating – cultural and social factors

Marta Kaźmierczak

Autor tłumaczem, tłumacz autorem – mapowanie związków..... 17

Radosław Rusnak

Tren XVII i XVIII Jana Kochanowskiego
wobec biblijnej Księgi Psalmów Dawidowych 45

Klaudia Koczur-Lejk

Przekład a twórczość własna w świetle tłumaczeń polsko-czeskich
XVI i XVII wieku 63

Michał Bajer

Sposoby opisu przekładu na stronach tytułowych książek (1750–
1799): prawdziwe i fikcyjne historie translatorskie oświeceniowych
tekstów 81

Aleksandra Kamińska

Tożsamość literacka Chateaubrianda: od tłumaczenia ***Raju***
utraconego Miltona do świadomej roli memorialisty i jego
monumentalnej kreacji w *Pamiętnikach zza grobu* 109

II

Twórczość własna a przekład – zakorzenienie w tradycji
Writing and translating as rooted in tradition

Barbara Bibik
Dialog Jana Kasprowicza z tragikami greckimi 125

Katarzyna Jaworska-Biskup, Maciej Jońca
Shakespeare Leona Pinińskiego: próba odczytania na nowo 149

Olga Płaszczewska
Romańskie szlaki Marka Baterowicza 171

III

Twórczość własna a przekład – od norm do wolności
Writing and translating – from norms to freedom

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz
Od Rimbauda do Balcerzana. Interpoetyckie dialogi
o głodzie tworzenia 195

Katarzyna Lukas
Między Celanowskim milczeniem a Brechtowską precyzją.
Przekłady poezji Bertolta Brechta
w twórczości Ryszarda Krynickiego 221

Marta Skwara
Rzeczy i natura a (nadto) mówiące ja. Przekłady a wiersze Miłosza... 251

Agata Mrowińska
Pakt z czytelnikiem, relacja i przekład. O przekładzie kulturowym
à la Tout-Monde w twórczości Patricka Chamoiseau 269

Ewa Rajewska
Autorki i tłumaczki. Polskie transfikcje 291

Dorothy Figueira
Being the Other, Speaking for the Other 305

Meenakshi Bharat
Navigating Translations in Multilingual India.
A Personal Response 323

IV

Varia

Piotr Krupiński
Literackie sny zwierząt po psychoanalizie. Przypadek psów.
Studium porównawcze..... 341

Noty o autorach | Biographical Notes..... 361

Wstęp

Introduction

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 9–13

ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Twórczość własna i przekładowa. Perspektywy i wyzwania w ujęciu intertekstualnym

Przedmiotem zainteresowania autorów tekstów przedstawionych w tym numerze „Rocznika Komparatystycznego" są szeroko pojęte związki intertekstualne twórczości własnej i przekładowej. Większość z prezentowanych tu zagadnień była dyskutowana na międzynarodowym seminarium „Tłumacz–autor, autor–tłumacz", które odbyło się w dniach 18–19 września 2023 r. w Ośrodku Szkoleniowym Uniwersytetu Szczecińskiego w Pobierowie. Intertekstualne ujęcie relacji między autorem a tłumaczem pozwala na podjęcie badań na styku teorii przekładu, translatologii i komparatystyki literackiej, a także komparatystyki literacko-kulturowej. Żaden tekst nie jest tworem samorodnym ani samowystarczalnym zawieszonym w literackiej, przekładowej czy kulturowej próżni. Dobitnie podkreślała to już dekady temu Julia Kristeva, uznając, że każdy tekst jest niezaprzeczalnie „mozaiką" innych dyskursów, ich przyswojeniem, wchłonięciem i przekształceniem (Kristeva: 146).

Przekład utworów literackich implikuje pojawienie się dialogu międzykulturowego, który wynika nie tylko z wysiłku podjętego przez tłumacza rozważającego bilans kulturowych zysków i strat, ale i z osobowości tłumacza, ostatecznie definiującego zamierzony i osiągnięty efekt. Konstelacje tych relacji bywają zróżnicowane: tłumacze uprawiający własną twórczość literacką swoją osobowością i upodobaniami w zakresie poetyki mogą w znaczny sposób odciskać piętno na własnych przekładach. Mogą również starać się utrzymać w ryzach swoją naturalną skłonność do artystycznej interpretacji, pozostając

wierni oryginałowi, choć poziomy zachowanej ekwiwalencji są pojęciem dyskusyjnym i trudnym do zrealizowania. W końcu relacja ta może zostać odwrócona i obcowanie z twórczością pisarza czy poety będącą przedmiotem aktu translacyjnego może w istotny sposób wpłynąć na twórczość własną tłumacza-autora. Wyszczególnione przypadki nie mają wyczerpującego charakteru, ponieważ może się okazać, że rozgraniczenie relacji tłumacz–autor, autor–tłumacz staje się trudne lub wręcz niemożliwe. W tym kontekście najistotniejszą kwestią wydaje się pogłębienie badań we wskazanym zakresie, tym bardziej, że tworzenie własnych tekstów literackich z równolegle podejmowaną aktywnością przekładową nie jest zjawiskiem nowym. Odnosząc się dla przykładu do poezji polskiej, wystarczy wymienić choćby takich twórców jak Kochanowski, Krasicki, Mickiewicz, Tuwim, Gałczyński czy Miłosz.

Biorąc pod uwagę fakt, że relacja tłumacz–autor, autor–tłumacz na przestrzeni wieków jest zjawiskiem dość powszechnym, ujęcie tematu wymaga również szeroko pojętej perspektywy społecznej, politycznej i ekonomicznej, ponieważ różne są pobudki, które skłoniły tłumaczy-autorów do przetłumaczenia konkretnych dzieł literackich. Podobnie jak w zrozumieniu tekstu literackiego, zrozumienie istoty przekładu nie jest możliwe bez zbadania jego kontekstu historycznego, statusu tłumacza-autora (jego prestiżu lub marginalizacji), związków między tworzoną literaturą a podejmowanym przekładem oraz charakterystyki środowiska literackiego epoki. Równie istotny okazuje się stosunek tłumacza-autora do tłumaczonego tekstu literackiego. Dorobek przekładowy pisarza lub poety może być ściśle powiązany z fascynacją daną kulturą i chęcią przeniesienia inspirującego dzieła do literatury ojczystej. Inny skrajny przypadek to przekład, który strącając oryginał z piedestału, dokonuje przekształcenia w ramach zabiegów charakterystycznych dla pastiszu, parodii czy burleski. Wśród trzech głównych motywacji w wyborze tekstu artystycznego poddanego procesowi translacji Anna Legeżyńska wymienia akceptację światopoglądu i poetyki oryginału, odrzucenie światopoglądu lub poetyki oryginału oraz kontestację ideologii wpisanej w oryginał bądź reguł języka poetyckiego przy równoczesnej akceptacji światopoglądu (Legeżyńska: 88).

Widać wyraźnie, że związki między twórczością własną a przekładową w ujęciu intertekstualnym charakteryzują się szeroką perspektywą badawczą i stają się przyczynkiem do rozwijania się nowych kierunków badań. Kluczowe

publikacje z zakresu translatologii, m.in. *Literatura z literatury* Edwarda Balcerzana czy *Tłumacz jako drugi autor* Anny Legeżyńskiej potwierdzają, że pogłębiona analiza badawcza w tym zakresie jest potrzebna. Niniejsza publikacja wpisuje się w rozważania na pograniczu translatologii i komparatystyki literacko-kulturowej i jest efektem dociekań badaczy reprezentujących zarówno różne epoki, jak i różne kręgi kulturowe.

Tom otwierają niezwykle istotne ustalenia typologiczne związków między twórczością własną i przekładową zaproponowane przez Martę Kaźmierczak. Stworzenie swoistej mapy ukazującej przenikanie się aktywności literackiej i tłumaczeniowej oraz ukazanie, jak kształtuje się dyskurs skupiony na zjawiskach pisarstwa/translacji, jest doskonałym punktem wyjścia do dalszych dociekań. W pierwszej części zebrane zostały teksty, które ukazują kształtowanie się związków intertekstualnych między twórczością literacką a przekładem w epokach dawniejszych, gdzie relacja tłumacz–autor, autor–tłumacz podlegała długotrwałemu procesowi krystalizacji związanemu ze statusem pisarza/tłumacza w danej epoce. W tym kontekście Radosław Rusnak rozpatruje treny XVII i XVIII Jana Kochanowskiego wobec tradycji biblijnej Księgi Psalmów i autorskich przekładów konkretnych psalmów, a Klaudia Koczur-Lejk ukazuje ewolucję w twórczości Bartłomieja Paprockiego i próbę dostosowania własnej poezji i przekładu do odrębnych upodobań czeskiego grona odbiorców. Znajdziemy tu również obserwacje Michała Bajera dotyczące oświeceniowych praktyk literackich i ich ewentualnego wpływu na przemiany społeczne w postrzeganiu przekładu w Europie we wczesnej epoce nowożytnej, co wymaga dalszych badań komparatystycznych. Tę część zamyka dokonana przez Aleksandrę Kamińską analiza wpływu Miltona na twórczość literacką Chateaubrianda i osobistych preferencji prekursora francuskiego romantyzmu na przekład *Raju utraconego* w kontekście uwarunkowań społecznych i wyraźnej deprecjacji roli tłumacza przez francuskie społeczeństwo epoki.

Artykuły przedstawione w części drugiej ukazują czerpanie z europejskiej tradycji literackiej, swoiste zakorzenienie, które staje się przestrzenią do budowania obszaru porozumienia między działalnością literacką, aktywnością przekładoznawczą a innymi polami zainteresowań. Zakorzenienie to z jednej strony buduje poczucie kulturowej jedności, uniwersalność pewnych odwołań, z drugiej – przyczynia się do aktualizacji rzeczywistości literackiej i przekładowej,

nasycając związek autor–tłumacz–znawca kultury nowymi znaczeniami. Odnajdziemy tutaj artykuł *Dialog Jana Kasprowicza z tragikami greckimi*, w którym Barbara Bibik analizuje wpływ *Orestei* Aschyjlosa tłumaczonej przez Kasprowicza na jego dzieła *Baśń nocy świętojańskiej* i *Uczta Herodjady*. Dowiemy się również o istotnym wkładzie Leona Pnińskiego – profesora prawa rzymskiego i historyka sztuki – na studia nad Szekspirem i na rozwój innowacyjnych rozwiązań w przekładzie. Dzięki artykułowi Olgi Płaszczewskiej poznamy imponującą sylwetkę twórcy i tłumacza Marka Baterowicza. Badaczka w niezwykle interesujący sposób ukazała jego dialog z *romanitas* poprzez nawiązania do kultury romańskiej, zastanawiając się również nad miejscem artysty w cywilizacji postnowoczesnej.

Część trzecia skupia się na nowych perspektywach dotyczących relacji twórczość własna–przekład. Samo pojęcie „twórczość" zakłada wolność i swobodę tworzenia. Również przekład literacki dopuszcza spory margines swobody, choć nie dowolności, bowiem „interpretacja oderwana od przekładu traci z nim jakąkolwiek więź" (Turczyn: 164). Intertekstualność w relacji dzieło literackie–przekład może również prowadzić do zakwestionowania doskonałości tradycji, wyznaczając nowe kierunki tworzenia i aktywności przekładoznawczej. Cykl rozważań otwiera artykuł Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz, w którym autorka – na przykładzie Rimbaudowskich *Świąt głodu* – ukazuje, w jaki sposób autorzy-tłumacze zrywają z ciągłością tradycji, stawiając na samodzielność i śmiało sięgając do pastiszu czy parodii. Następnie Katarzyna Lukas skupia się na relacji pomiędzy twórczością własną Ryszarda Krynickiego a jego przekładami buntowniczej i rewolucyjnej poezji Bertolta Brechta, zwracając uwagę na zmianę wydźwięku politycznego wierszy Krynickiego na przestrzeni czterdziestu lat, akcentując również dążenie do precyzji, a zarazem redukcji materiału językowego poety-tłumacza. Marta Skwara bada związki między Miłoszowską poezją a jego pracą przekładową, zwracając uwagę na dość swobodny stosunek polskiego noblisty do przekładu, skupiając się na jego koncepcji „poezji realistycznej" i próbach tłumaczenia/tworzenia poezji, w której „zanika głos podmiotu". Agata Mrowińska natomiast zastanawia się nad specyficznym paktem z czytelnikiem kształtującym się w powieści *Solibo Magnifique* Patricka Chamoiseau, paktu, w ramach którego pisarz staje się tłumaczem kulturowym konfrontującym odbiorcę z innością i odmiennością. Z kolei Ewa Rajewska, odwołując się do nowatorskiego pojęcia transfikcji, ukazuje, w jaki sposób fikcja literacka może

stać się źródłem refleksji społecznych, kulturowych i tożsamościowych, splatając losy bohaterek z przekładem literackim i jego autorkami (*Polskie transfikcje*). Dorothy Figueira ukazuje natomiast, w jaki sposób podszywanie się pod Innego, przekładanie/prezentowanie głosu Innego, nader swobodne nakładanie maski przedstawiciela marginalizowanej mniejszości staje się niebezpieczną modą współczesnej humanistyki. W zakończeniu Meenakshi Bharat przedstawia swoje przemyślenia nad przekładem w kontekście wielokulturowości i wielojęzyczności współczesnych Indii, gdzie wszelka normatywność ustępuje wobec osobistych doświadczeń i zmiany perspektywy: przekład jest ukazywany przede wszystkim jako osobiste doświadczenie budowania pomostu pomiędzy różnymi językami i kulturami.

Tom zamyka dział Varia, w którym zamieściliśmy tekst Piotra Krupińskiego, niedotyczący bezpośrednio przekładu, ale analizy porównawczej opowiadań *Sen psa* Stefana Flukowskiego i *Czekanie na sen psa* Jerzego Ficowskiego, rozpatrujący kwestie kreacji głosu onirycznego w związku z takimi dyscyplinami jak neurobiologia, etologia czy kognitywistyka ewolucyjna. Zapraszając do lektury, zapraszamy jednocześnie do refleksji nad głosem Innego i jego prezentacją w dziełach „obcych" i „naszych".

Aleksandra Kamińska

Bibliografia

Kristeva, Julia. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse.* Paris: Éditions du Seuil, 1969.

Legeżyńska, Anna. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.

Turczyn, Anna. „Przekład jako interpretacja, czyli jak krytyka przekładu porządkuje interpretacje literaturoznawców", *Przekładaniec* 46 (2023): 161–177.

I

Twórczość własna a przekład – uwarunkowania kulturowe i społeczne

Writing and translating – cultural and social factors

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 17–44
DOI: 10.18276/rk.2023.14-01
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Marta Kaźmierczak
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0003-2925-0209

Autor tłumaczem, tłumacz autorem – mapowanie związków

Działalność autorską i translatorską uprawiano łącznie od niepamiętnych czasów, w wielu, być może we wszystkich kulturach. Twórców godzących obie role było i jest niezmiernie wielu. W naszej kulturze poświadczają to rozmiary znanej antologii wypowiedzi **pisarzy** o uprawianym przez nich **przekładzie**, zredagowanej przez Edwarda Balcerzana i Ewę Rajewską (2007) – choć obszernej, to nie wyczerpującej. Mamy więc do czynienia z rozległym i różnorodnym obszarem.

W artykule podejmuję próbę skatalogowania różnych związków twórczości autorskiej i przekładowej – tego, jak jedna wpływa na drugą lub odwrotnie (zazwyczaj z wyraźnym ukierunkowaniem tego wektora). To, co chciałabym zestawić, to rozmaite zależności niekoniecznie ściśle tekstowe, lecz np. sytuacyjne, a także pewne ich reperkusje w dyskursie wokół zagadnień pisarstwa/translacji. Mieści się to jednak, mam nadzieję, w szerokim rozumieniu kategorii intertekstualności, „zadanej" jako rama rozważań przez podtytuł konferencji i numeru czasopisma.

Zaproponuję przyjrzenie się kilku sylwetkom twórców metonimicznie reprezentującym dane kategorie czy zjawiska. Będą to częściowo przykłady łączenia twórczości własnej z translatorską już opisane w literaturze przedmiotu, jednakże w odmiennym ujęciu. Inne przypadki nie były, jak się zdaje, dotąd omawiane.

Zaznaczę, że nie przedstawię wyczerpującej czy choćby rozłącznej typologii – to przegląd różnorodnych konfiguracji, poszczególnych twórców można by niekiedy wpisać w więcej niż jedną z nich. Nawet wraz z uzupełnieniami

dokonanymi dzięki inspiracji uczestników obrad[1], nakreślona tu mapa może nie być kompletna.

Od tłumaczenia do stylizacji na przekład

Pierwsza trajektoria, którą proponuję wyróżnić, prowadzi od tłumaczenia do stylizacji na przekład.

J.R.R. Tolkien to przede wszystkim autor – kilku arcyznanych utworów literackich, a także szeregu tekstów o charakterze akademickim. Jego przekłady literackie zaczęto publikować dopiero pośmiertnie. Aktywność translatorską podejmował jednak przez wiele lat, jeżeli nie w formie tłumaczeń artystycznych, to filologicznych, będących częścią pracy filologa właśnie – naukowca i dydaktyka. O przekładach oraz imitacjach w dorobku Tolkiena pisze Tomasz Markiewka (2016), ja podejmę kwestię u niego jedynie wzmiankowaną.

Otóż w moim przekonaniu to właśnie doświadczenie związane z tłumaczeniem sprawiło, że Tolkien wystylizował swe najważniejsze dzieło literackie na przekład. *Władca Pierścieni* rozpoczyna się wszak od Prologu przypominającego parateksty wydawnicze tłumaczeń tekstów dawnych czy tekstów źródłowych, od implicytnej deklaracji, że jest tłumaczeniem. Do trzeciego tomu swej opowieści dołączył zaś Tolkien, wśród dodatków, również „Zasady przekładu" (Tolkien, 1990: 520–528). Cytuję z nich za tłumaczeniem Marii Skibniewskiej:

> Przedstawiając treść Czerwonej Księgi dzisiejszym czytelnikom, starano się wyrazić ją w miarę możności językiem naszych czasów. Tylko cytaty z języków innych niż Wspólna Mowa pozostawiono w oryginale; co prawda są to przeważnie imiona osób lub nazwy geograficzne.
> Wspólną Mowę, język hobbitów i spisane przez nich opowieści, przełożono oczywiście na współczesną angielszczyznę.
>
> (Tolkien, 1990: 520)

Skoro mamy do czynienia z filologiem, nie dziwi, że w tym **fikcyjnym paratekście translatorskim** skupia się on na takich zagadnieniach, jak zatarcie *in vertendo* odcieni regionalnych i stylistycznych języka westron czy niemożność oddania we współczesnej angielszczyźnie różnicy między formami oficjalnymi

[1] Dziękuję w szczególności Ewie Rajewskiej.

a poufałymi – nieobojętnej, jak się okazuje, dla pewnych szczegółów rozwoju wypadków (Tolkien, 1990: 520–521). Dość obszernie wyjaśnia też przyjęte reguły tłumaczenia i adaptowania nazw własnych oraz pewne wybory o charakterze gramatycznym[2].

Poniekąd konwencję i cechę odbioru literatury fantastycznej stanowi milczące założenie, że fikcyjne kultury fikcyjnych krain operują „w rzeczywistości" językiem innym niż język narracji, bywa też, że autorzy sugerują to urywkami wypowiedzi w nieistniejących językach (np. Richard Adams w *Szardiku*). O wyjątkowości Tolkiena przesądza jednak eksplicytna deklaracja przekładowej jakoby natury utworu oraz konsekwencja zamysłu, jego imponujący lingwistyczny fundament. Jak wiadomo, źródłowym impulsem tworzenia przez Tolkiena opowieści były wymyślone – wymyślane – przezeń języki; za odkryciem języków dopiero szło wyłonienie się świata przedstawionego, ludów, ich kultur oraz mitologicznych i heroicznych fabuł (por. m.in. Tolkien, 2000: 328, 396).

Stylizacyjny zabieg Tolkiena – o którym odbiorcy skupieni na fabule, a nie paratekstowej ramie, może nie pamiętają – został podchwycony przez J.E.A. Tylera, autora leksykonu *Tolkien. Przewodnik encyklopedyczny*, wydanego oryginalnie w 1976 roku. Przedmowę – którą cytuję za zbiorowym przekładem polskim z 1992 roku – otwiera stwierdzenie: „W historii nauk filologicznych niewiele było osiągnięć w zakresie przekładu literackiego równych dokonaniom profesora […] Tolkiena" (Tyler: VII). Nie będzie tu jednak mowy o *Sir Gawainie* czy *Perle*; Tyler ma na myśli to, że Tolkien przez kilkanaście lat „trudził się" tłumaczeniem i porządkowaniem „zbioru niezwykle starożytnych, powiązanych ze sobą treściowo woluminów, na które natknął się podczas pełnienia społecznie funkcji kustosza". Akademickie doświadczenie przygotowało go – ciągnie Tyler – do odcyfrowania znacznie starszych niż celtyckie czy islandzkie manuskryptów hobbickich. *Czerwona Księga Marchii Zachodniej* – czy, uściślijmy, jej fragmenty – ukazała się po angielsku w 1937 roku, „nazwana przez wydawców *Hobbit* (natomiast przez tłumacza *Tam i z powrotem*, czyli tak jak chciał jej pierwotny autor)" (Tyler: VIII). Ponieważ zaś „nikt (poza niewielką elitą naukowców [z] Oksfordu) nie był świadom, że zawiera ona przekład historycznej

[2] Nb. Tolkien traktował Dodatki również jako pewną instrukcję na użytek tłumaczeń swojej powieści na inne języki. Świadczy o tym passus w komentującym przekład niderlandzki liście do wydawcy (Tolkien, 2000: 375).

prozy […], Tolkien **taktownie przyjął postawę autora** i nie porzucił jej do czasu publikacji dalszego ciągu" (wyróżn. w cyt. – M.K.). Tyler wskazuje więc na Prolog i dodatki do *Władcy Pierścieni* jako na odsłonięcie faktycznej natury dzieła i wyjście z (narzuconej przez okoliczności) roli autora. Kontynuuje grę w całym paratekście, podkreślając m.in. filologiczną i artystyczną jakość Tolkienowej translacji oraz włożoną w nią herkulesową (może należałoby rzec: benedyktyńską) pracę.

Tego rodzaju gest, podtrzymujący w odbiorze popularnym – leksykon przeznaczony jest wszak dla fanów – przekładową konwencję, stanowi afirmację splecenia twórczości oryginalnej i tłumaczeniowej i zbiega się w czasie, chyba nieprzypadkowo, z pierwszą publikacją wydobytych z szuflady Tolkienowskich tłumaczeń *sensu stricto*: tom średniowiecznych poematów *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl, and Sir Orfeo* wydano w 1975 roku.

Od tłumaczenia do pseudoprzekładu

Przejdźmy do innej trajektorii: od tłumaczenia do pseudoprzekładu. Nie będzie zaskoczeniem, że ten rodzaj związków w obrębie jednej twórczości chcę zilustrować przykładem Macieja Słomczyńskiego[3] – tłumacz Shakespeare'a, Carolla, Miltona, Joyce'a itd. to zarazem Joe Alex, autor kryminałów-pseudotłumaczeń. Wyjaśnię natomiast, dlaczego klasyfikuję tę relację odrębnie od poprzedniej. Odmienne są sytuacje wyjściowe, bo dla szkolarza z Oksfordu tłumaczenie było działalnością poboczną, a dla Słomczyńskiego – istotniejszą składową dorobku; przede wszystkim zaś – sytuacje docelowe. Zabiegi Tolkiena i Słomczyńskiego różnią się jakościowo. Ze względu na oczywistą fikcyjność języka czy języków i kultur źródłowych, nikt chyba – z Tylerem na czele – nie brał *Władcy Pierścieni* poważnie za przekład; tekst opatrzony jest też nazwiskiem Tolkiena jako wyraźną sygnaturą autorską i jednoznacznie autorską rolę przyjmuje on w przedmowie poprzedzającej (w kolejnych wydaniach) niby-translatorski Prolog. Z co

[3] Rzekomych tłumaczeń literatury kryminalnej sygnowanych poliglonimami było w Polsce, naturalnie, więcej, ich twórcami nie byli jednak tłumacze (z jednym wskazanym przez Marzenę Chrobak [131] wyjątkiem: Jan Kraśko, tłumacz angielskiej prozy sensacyjnej, nie jest to jednak przypadek nośny badawczo).

najmniej tych dwóch względów *Władca…* nie spełnia więc kryteriów pseudoprzekładu, tak jak definiuje go Gideon Toury. Izraelski badacz wśród cech definicyjnych wymienia również to, że identyfikować i badać pseudotranslacje (z perspektywy przekładowej) można dopiero *post factum*, gdy ujawniony zostanie ich nietłumaczeniowy charakter (Toury: 40). Przekładowość u Tolkiena występowała zaś jako pewna gra z konwencją, nie była nigdy (ani w założeniu, ani w odbiorze) mistyfikacją. „Alexy" natomiast, ukazujące się pierwotnie bez podawania nazwiska faktycznego autora w ramie wydawniczej (za: Chrobak: 128) i dające prawdziwe złudzenie obcowania z utworem pisarza zagranicznego, to modelowe pseudoprzekłady.

Ich wiarygodność jest, jak wiadomo, m.in. pochodną stylizacji języka na nieudolny (czy: nie zawsze udany) przekład[4]. Elżbieta Tabakowska tak puentuje swój wywód o językowym kształcie tych powieści:

> Słomczyński chciał napisać serię kryminałów, które wyglądałyby na prawdziwe kryminały angielskie. Żeby ten efekt osiągnąć, musiał zaznaczyć w tekście obecność fikcyjnego tłumacza. Zrezygnował z koncepcji przezroczystej szyby (którą zresztą jako tłumacz sam wyznawał). Ale musiał zaznaczyć ją tak mocno, aby jednocześnie podejrzenia o niedostateczną znajomość rzemiosła oddalić od samego siebie.
>
> (Tabakowska: 70)

Zdaniem badaczki wiele błędów ma charakter demonstracyjny, wskazuje ona m.in. „kalki specjalnie wynalezione" (Tabakowska: 69). W moim odczuciu rodzaj błędów (do egzemplifikacji Tabakowskiej dorzucę „Tak by się wydawało, czytając gazety", Alex [1968] 1990: 193) przeciwnie, świadczy o prowadzeniu chwilami gry z własną strategią translatorską, tj. strategią możliwej maksymalnej bliskości względem oryginału, pokrewną ekwiwalencji formalnej – która

[4] Nie ma, o ile mi wiadomo, badań recepcji czytelniczej z okresu pierwszych wydań, które ustalałyby, czy mimo braku nazwiska tłumacza w ramie wydawniczej czytelnicy istotnie brali je za przekłady (tak wynika z dostępnych mi świadectw prywatnych), czy tylko chętnie „zawieszali niedowierzanie". Natomiast analizy stylometryczne R.L. Górskiego potwierdzają, że „Joe Alex dokonuje idealnej mimikry – jego teksty są niemal zawsze rozpoznawane jako tłumaczenia" przez oprogramowanie (Górski: 271). Abstrahując od wyjątku wyłonionego przez komputer – *Powiem wam, jak zginął* – pragnę zaznaczyć, że quasi-przekładowe usterki językowe występują w powieściach z niejednakowym natężeniem.

powodowała obwinianie go o zbytnią dosłowność i kalkowanie struktur. Zjawiska stylistyczne wskazane przez Tabakowską w prozie Alexa niejednokrotnie korelują z zarzutami Anny Staniewskiej względem tłumaczeń Słomczyńskiego. Na przykład w kryminałach „enklityki trafiają beztrosko na koniec zdań" („Może zabiła **go**?"; „Może podano mu **coś**?"; Tabakowska: 67), z kolei „nadużywanie przez Słomczyńskiego zaimków i przymiotników osobowych i wskazujących w celu utrzymania rytmu" w tłumaczeniach z Shakespeare'a Staniewska (134–135) egzemplifikuje m.in. tak: „Pójdę odszukać **go**", „**To ja** zabiłem **ją**…" (z *Otella*). Jeżeli przyjąć, że Słomczyński doprowadza tu do przesady pewną cechę swojego „przekładowego charakteru pisma", to byłoby to w zgodzie ze zidentyfikowaną przez Toury'ego (46) tendencją pseudoprzekładów do wyolbrzymiania, wyostrzania cech swoich (pseudo)-źródeł.

Skoro bohaterem powieści „autorstwa" Joe Alexa jest również Joe Alex, autor powieści kryminalnych o tych samych tytułach, to każda z książek już stanowi *mise-en-abyme*. Układy odniesienia komplikują się zaś, jeśli dostrzec relacje między światem przedstawionym a prawdziwym autorem. Zajrzyjmy do *Cichym ścigałam go lotem*:

> – Napisałeś o tym powieść? Kiedy?
> – W ciągu ostatnich dwu tygodni.
> – Jak się nazywa?
> – „Cichym ścigałam go lotem…" – powiedział Joe i zarumienił się lekko, przewidując następne pytanie.
> – Boże… – Karolina westchnęła. – A z czego znowu wzięty jest ten tytuł?
> – Z „Eumenid…"
> – Z Aischylosa! [sic] Każdy twój bestseller profanuje w tytule jakąś bliską mi osobę.
> – Zapewne… – Joe skromnie pochylił głowę. – Ale sam tłumaczę te fragmenty i kształcę się przy okazji.
>
> (Alex, 1977: 10)

W tym fragmencie dialogu ogniskuje się kilka interesujących dla nas aspektów. Tempo pracy pisarskiej Alexa przypomina niesłychane tempo pracy translatorskiej Słomczyńskiego – *Hamleta* miał przełożyć w 20 dni (Staniewska: 126) – z czego czyniono mu zarzut, traktując pośpieszne „trzepanie" polskich tekstów (Staniewska: 139) jako wyraz nonszalancji i arogancji względem przekładanych arcydzieł. Dalej: jeżeli Joe na potrzeby tytułów – czy raczej

mott – tłumaczy passusy z przywoływanych przez siebie archetekstów, to przecież zza jego postaci wygląda Słomczyński, który np. do *Gdzie przykazań brak dziesięciu* przełożył *Mandalay* Kiplinga (Alex, [1968]1990: 5–7). Co więcej, ze swego awatara Słomczyński uczynił nie tylko niedzielnego, jak tu, ale i pełnoprawnego tłumacza, jego bowiem nazwiskiem sygnował przekład kryminału (naturalnie!) *Skarabeusz i śmierć* S.S. Van Dine'a. Przy tym tłumacza na polski – odpowiadającego więc może za polski kształt językowy „Alexów"?[5] **W fikcyjnym autorze-tłumaczu przegląda się więc rzeczywisty tłumacz-autor**, w sposób znacznie wykraczający poza dychotomię: ambitne projekty translatorskie i pisarstwo popularne uprawiane ze względów ekonomicznych. Powtarzane przez piszących o Słomczyńskim jego deklaracje zbywające tę drugą część dorobku mogły mieć charakter kokieteryjny (por. wypowiedź w reportażu Pawelca *Drugi po Boyu* – 1995; por. Tabakowska: 64). O literaturze kryminalnej i swoich z nią związkach wypowiadał się bynajmniej nie lekceważąco w wywiadzie udzielonym Gabrieli Łęckiej w 1995 roku (przedr. w: Łęcka: 226–234). Dodajmy, że w wydaniu książkowym rozmowę poprzedzają facsimile dwóch podpisów, Słomczyńskiego i Alexa (Łęcka: 225)...

Od tłumaczenia do przekładu utajonego

Na krańcu spektrum przeciwnym wobec tekstów oryginalnych udających przekłady lokują się rzekome oryginały będące w istocie przekładami czy imitacjami. Do szeroko rozumianej stylizacji na oryginał (por. tytułową formułę w: Sanowska, 1996) zaliczymy plagiat, jego „szlachetną" odmianę, czyli tłumaczenie utajone, oraz być może literacki cover. Ich twórcy z definicji są autorami (lub po taki status sięgają), żeby zaś znaleźć się w analizowanym tu podwójnym polu, muszą równolegle uprawiać twórczość translatorską.

Plagiat tłumaczeniowy – w sensie przedstawienia odbiorcom przełożonego utworu cudzego jako tekstu własnego, powstałego w języku docelowym – to

[5] Takie sygnowanie przekładu generuje dodatkową ambiwalencję na linii tłumacz–autor w świetle zawartych w powieściach deklaracji Alexa, że pisze kryminały, bo nie umie robić (zarobkowo) nic innego (Alex, [1960]1990: 110); nie potrafi więc tłumaczyć, czy też przekłady nie byłyby wystarczająco dobrym źródłem dochodu?

stylizacja na oryginał zawłaszczająca, kradzież literacka. Edward Balcerzan odróżnił od niego wszakże już w 1968 roku (przedruk: Balcerzan, 1998: 31) tłumaczenie utajone: niesygnowane wprawdzie nazwiskiem autora pierwowzoru, lecz w jakimś stopniu przetwarzające tekst interpretacyjnie oraz zakładające, że związek z tekstem źródłowym zostanie przez (wyrobionych) odbiorców rozpoznany i odczytany jako polemika.

Trudno chyba przywołać casus literata, który dokonywałby cynicznych plagiatów metodą tłumaczenia, a zarazem uprawiał rzetelną działalność translatorską. Przykładów nastręczyłaby może praktyka pisarska i odbiorcza dawnych wieków, mniej rygorystycznie rozgraniczająca swoje i cudze. Natomiast wprowadzając pojęcie tłumaczenia utajonego Balcerzan (1998: 31, 55–80), ilustruje to zjawisko *Pieśnią o głodzie* Brunona Jasieńskiego, będącą kryptoprzekładem *Obłoku w spodniach* Majakowskiego[6]. Jasieński zaś spełnia nasze kryteria – choć Balcerzan nie odnosi się w danej analizie do tej strony jego działalności, autor *Buta w butonierce* tłumaczył: między innymi wiersze rosyjskich futurystów, Jesienina, a także prozę (Ilja Erenburg). W opublikowanym pod własnym nazwiskiem kryptoprzekładzie czerpie więc z tej samej kultury źródłowej, której teksty przyswajał, nie zacierając ich przekładowości.

Od tłumaczenia do literackiego coveru (?)

Podobnie obliczony na rozpoznanie ukrytego źródła jest, jako lektura dla znawców (Rajewska: 325, 326), tzw. *cover* (poetycki). Mianem tym krytyka, w linii sukcesji Tadeusz Pióro – Jacek Gutorow – Ewa Rajewska (Rajewska: 323), określa utwory współczesne (zasadniczo: postmodernistyczne) nawiązujące do dzieł innojęzycznych, w których intertekstualny i polemiczny związek z pierwowzorem wykracza poza pojedyncze kryptocytaty (Rajewska: 328–329). Włączam je tu z pewnym wahaniem, gdyż to odmiana wypowiedzi o niejasnym statusie i wyodrębnieniu: sama Rajewska przyznaje, że cover zazębiałby się z kategoriami przekładu utajonego i prequelu oraz dostrzega powinowactwo cech z trawestacją (Rajewska: 328, 329, 327). Zachodzi wątpliwość, czy „powtórzenie, lecz

[6] Inny przykład tłumaczenia utajonego zob. w artykule Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz w tym numerze.

bynajmniej nie takie samo", to istotnie zjawisko „przekładopodobne" (Gutorow, cyt. za Rajewska: 324), czy nie mamy do czynienia raczej ze zintensyfikowaną intertekstualnością literacką (acz wpisującą się w pojęcie serii recepcyjnej Marty Skwary); trudno orzec, gdzie miałaby przebiegać granica między coverem a pastiszem. Co więcej, choć przywoływane przez Rajewską przykłady polskich coverów wyszły spod pióra autorów parających się przekładem, jak Andrzej Sosnowski, Jacek Dehnel czy Agnieszka Kuciak, to jednak nie wydaje się, by podstawowy impuls do ich tworzenia dawała twórczość translatorska (Edward Pasewicz łączy zaś działalność pisarską z komponowaniem, nie przekładaniem). Jako cecha definiująca przekonuje raczej rozpoznanie Gutorowa: covery pisać mają poeci „wykształceni w innych literaturach" (Gutorow, cyt. za Rajewska: 323). Trudniej natomiast wskazać przypadki, w których wektor prowadziłby wyraźnie od własnego tłumaczenia do **jego** literackiego coveru (czy tym właśnie są *Strofa z Roberta Frosta*, *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson* i *Pan Elliot Tischler* Stanisława Barańczaka?).

Od tłumaczenia do autorskiej kontroli nad przekładami tekstów własnych

Istnieją pisarze, którzy wykazują ponadprzeciętną chęć wpływania na przekłady własnych utworów na inne języki. Wydaje się, że taką inklinację może stymulować własna działalność translatorska – tak sugerowałby przykład Czesława Miłosza[7] czy Umberta Eco. Eco, w książce *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (wyd. pol. *Prawie to samo. O doświadczeniu przekładu*) już na wstępie ujawnia, że ma zwyczaj wtrącania się do przekładów, a współpracę z tłumaczami czyni jednym z istotnych tematów (Eco: 14). W jego utworach literackich pojawiają się wątki przekładowe (wszak i *Imię róży* przedstawione jest czytelnikom jako będący przedmiotem kilkustopniowych zabiegów translatorskich „Manuskrypt, to oczywiste"). Ponieważ jednak Eco identyfikuje

[7] Wielostronny obraz twórczości translatorskiej noblisty daje Magda Heydel; o kontrolowaniu przekładów poezji własnej – zob. s. 125, 207–240. Restrykcyjny, konserwujący charakter Miłoszowego zarządzania tłumaczeniami własnego dorobku wydaje mi się dokładnym przeciwieństwem dynamicznego, negocjacyjnego podejścia Eco.

początki swojego namysłu nad przekładem w ogóle z okresem nieco późniejszym, kiedy przetłumaczył *Ćwiczenia stylistyczne* Queneau (Eco: 10), to pozwolę sobie wiązać zainteresowanie pisarza tym, „jak uszyte są" jego utwory w innych językach właśnie z jego doświadczeniem translatorskim (przełożył również *Sylwię* Nervala). Sam Eco wskazuje bycie tłumaczonym, a najlepiej współpracę z tłumaczem przy tworzeniu obcojęzycznej wersji własnego utworu, jako doświadczenie służące wypracowaniu teorii, tj. – zinterpretujmy – zrozumieniu istoty przekładu (Eco: 13). O współpracy dowiadujemy się z *Dire quasi la stessa cosa* m.in., że pisarz sugerował tłumaczom, gdzie wolno im odstąpić od tekstu (144), a czasami również – jakie to mogą czy mają być odstępstwa. Zaskakuje stwierdzeniem, że adaptujące rozwiązanie wymyślone na potrzeby przekładu angielskiego podoba mu się do tego stopnia, iż byłby skłonny w analogiczny sposób przeredagować grę słów w danym miejscu oryginału *Wahadła Foucaulta* (151). Mamy więc przykład tego, jak dokonywanie autorskiego (mikro)tłumaczenia wywiera zwrotnie wpływ na autorskie postrzeganie oryginału. Ponadto Eco stale, systematycznie zwracał uwagę przekładowców na obecność odniesień intertekstualnych. W przypadku *Wyspy dnia poprzedniego* sugerował podmiany intertekstów służących za tytuły rozdziałów (temu zagadnieniu poświęca wyodrębniony podrozdział, 9.1 *Suggerire intertesto al traduttore*, Eco: 217–220). Kiedy tłumacze przeoczyli[8] odwołanie do literatury popularnej – do *Sandokana* Emilia Salgariego (dodajmy: może dlatego, że ich rozleniwił) – wyrzuca sobie, że zapomniał je zasygnalizować w instrukcji (Eco: 221). Autor czuje się odpowiedzialny za niedociągnięcie tłumacza? W takim razie: **przejmuje odpowiedzialność za tłumaczenie**.

Oczywiście postawa sprawowania pieczy nad przekładem nie musi wiązać się z własnym doświadczeniem translatorskim: dość wymienić słynącego z chęci kontroli Milana Kunderę, który, o ile wiem, tłumaczeniami się nie parał.

[8] Tak w każdym razie Eco interpretuje fakt, że przełożyli passus dosłownie zamiast zaadaptować z myślą o czytelniku docelowym.

Od tłumaczenia (przez autorstwo) do paraautorskiej kontroli nad tłumaczeniami

Od autorskiej kontroli nad tekstem przejdźmy do translatorskiej. Tu przywołać chcę innego tłumacza *Ćwiczeń stylistycznych* – Jana Gondowicza. To eseista i krytyk literacki, lecz także autor *Zoologii fantastycznej uzupełnionej*, więc i pisarz[9]. Jako tłumacz – znany z intensywnej i wyrazistej obecności w paratekście. Na przykład jego translatorskie przypisy do *Słownika komunałów* Flauberta (z 1993 r.) stanowią zdaniem Małgorzaty Tomickiej „interesujące przedłużenie tekstu oryginalnego" (Tomicka: 227), przy czym wynika to nie z ich liczby, a z cech jakościowych; jeden z dopisków charakteryzuje badaczka jako brzmiący „nieomal jak kolejne hasło flaubertowskiego *Słownika*" (Tomicka: 218). Tomicka z aprobatą pisze o warunkującej specyfikę paratekstu „nierozdzielności postawy tłumacza od postawy redaktora, komentatora, interpretatora" (Tomicka: 227) – a więc, dodajmy, kogoś przejmującego kompetencje autora – jej zdaniem z korzyścią dla odbioru tegoż autora (Tomicka: 227). Natomiast Inez Okulska nazywa Gondowicza „tłumaczem wszechwiedzącym" (Okulska: 191–215), który w jej odczuciu buduje swój autorytet, podważając autorytet autora, od którego błędów niejednokrotnie się dystansuje (mowa zasadniczo o *Diamentowej karocy* Borisa Akunina). Abstrahując od kilkustronnego nieporozumienia – nie zawsze chodzi tu o omyłki faktograficzne, lecz o Akuninowskie świadome gry z faktami historycznymi, które poza kontekstem rosyjskim będą nieczytelne lub nieoczywiste i dlatego istotnie mogą wymagać sprostowania, by czytelnicy nie brali ich za dobrą monetę – ważne jest rozpoznanie, że mamy do czynienia z sytuacją, w której to nie tłumacz jest rozliczany z rzetelności, lecz sam krytycznie przygląda się rzetelności autora oryginału (por. Okulska: 207), a to postawa u przekładowcy wysoce nieprototypowa.

Jeszcze ciekawszy wydaje mi się przypadek sprawowania kontroli paratekstowej nad tekstem podwójnie cudzym, tzn. cudzym przekładem. Książka

[9] Zapewne to *Zoologia*… stała się jego przepustką do antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu* – gdzie został uwzględniony, acz w formie miniaturowej i przewrotnej. Reprezentowany jest jednym, wyjętym z kontekstu zdaniem, które kończy fraza „…więc nie mam właściwie prawa się mądrzyć" (Balcerzan, Rajewska: 421), co wybrzmiewa ironicznie wobec konceptualizacji, a w zasadzie reputacji, „tłumacza wszechwiedzącego", o której niżej.

Anne Fadiman *Ex libris. Wyznania czytelnika* ukazała się po polsku w 2004 roku w tłumaczeniu Hanny Pustuły i Pawła Piaseckiego. Każdy z esejów amerykańskiej autorki zamykają jednak błyskotliwe „Dopowiedzenia" pióra Gondowicza. Częściowo mają one charakter przypisów rzeczowych (i te nie zawsze są oczywiste), nie wyczerpują się jednak w funkcji objaśnienia. Niechętni powiedzą: dyskredytacja tłumaczy, którym imputuje się, że nie stać ich na własny paratekst hermeneutyczny. Inni z satysfakcją rozpoznają znajomą sygnaturę autorską Gondowicza, jaką jest mnożenie pól odniesień i kontekstów odczytań, choćby w takim komentarzu: „Łowienie żuków w tom Edgara Allana Poe uzasadnione jest przez fakt, że jedno z najświetniejszych opowiadań tego autora to *Złoty żuk* (1843)" (Fadiman: 54). Daje o sobie znać pasja korektorska (względem autorki): „Francis Steegmuller był nie tyle badaczem, co redaktorem amerykańskiego wydania korespondencji Flauberta" (Fadiman: 148). Bywa, że Gondowicz droczy się z czytelnikiem, jak w dopowiedzeniu do dopowiedzenia, kim był H.W. Beecher: „najwybitniejszym jego dziełem była córka – Harriet Beecher Stowe (autorka *Chaty Wuja Toma*, dodam, **oby niepotrzebnie**)" (Fadiman: 165, podkr. moje). Niekiedy rozważania Amerykanki dają impuls do komparatystycznych zestawień-replik. W jednej z not po eseju o tekstach o czytaniu dostajemy więc propozycję analogicznej polskiej listy lektur (Fadiman: 169).

Odnosi się zresztą wrażenie, że właśnie Gondowicz, czytelnik absolutny, byłby wprost predestynowany, by przełożyć tę książkę o książkach – wyjąwszy okoliczność, że angielski nie jest jego językiem roboczym. Kształt polskiej edycji nasuwa więc myśl, że wystąpił tu w roli komentatora (dialogującego współ-twórcy), bo ze względów profesjonalnych nie mógł lub nie powinien był podejmować się przekładu.

Od twórczości własnej do ukrytego przekładowego współautorstwa

O ile niektórzy przekładowcy chętnie wchodzą w rolę autora, niektórzy autorzy tłumaczami stają się nie z wyboru. Jak wiadomo, w krajach totalitarnych dla tych literatów, którym odebrano możliwość publikowania, tłumaczenia pozostawały niekiedy jedyną dostępną formą zarobkowania. Były to często zlecenia,

wykonywane z nieznanych im języków (i poetyk) na podstawie interlinearnych rybek. Za tłumaczami **widocznymi** – bo o znanych często nazwiskach – stoją więc **systemowo anonimowi** autorzy wersji filologicznych – przynajmniej w radzieckiej praktyce wydawniczej pozostawali oni niemal zawsze całkowicie ukryci[10]. Nie wiemy zatem np., kto był autorem *podstroczników* wierszy polskich poetów (m.in. Szenwalda i Ważyka), których opracowanie zlecono Marinie Cwietajewej. Spośród nich tylko jeden sprawił jej estetyczną satysfakcję. Pod datą 6.01.1941 roku poetka zapisała w dzienniku o Julianie Przybosiu, iż miarą jego poetyckich osiągnięć jest to, że jego wypowiedź zachowuje siłę wyrazu nawet w „rybce":

> – нынче тащу поляков в Гослитиздат. Среди них один – замечательный (по усилию точно сказать – несказанное) – Юлиан Пшибось.
> Большой поэт целиком уцелевает в подстрочнике.
> Не большой – целиком пропадает: распадается на случайности рифм и созвучий.
>
> (Cvetaeva, 1994: 614, Iz zapisnyh knižek i tetradej)

Przekładów *W ucieczce*, *Lądu* i *Z morza na horyzont* poetka chyba nie zobaczyła już w druku – ukazały się w ósmym numerze almanachu „Дружба народов" za 1941 rok (przedr. zob. Cvetaeva, 1967: 38–40), a 31 sierpnia ich twórczyni popełniła samobójstwo.

Dokonywanie tłumaczeń artystycznych na podstawie wersji interlinearnych praktykowano i praktykuje się, naturalnie, także w innych kulturach, z różnym natężeniem i z różnych pobudek, np. poznawczych. Opisując tendencje w kręgu niemieckojęzycznym Karl Dedecius podkreślał, że dwaj najpłodniejsi tłumacze NRD przekładali poezję z wielu języków, których nie znali (Dedecius: 121–122; por. też Kelletat: 234–235). Spośród pięćdziesięciorga dziewięciorga pisarzy, których translacje złożyły się na *Antologię poezji żydowskiej* (przygotowaną w latach 60., a wydaną w 1983 – Słucki, Łastik, 1983), wielu nie znało

[10] Do rzadkich wyjątków należy tomik poezji staroegipskiej, w którym na stronie tytułowej figuruje nazwisko I[sidora] Kacnelsona jako autora tłumaczeń interlinearnych, poniżej nazwisk Anny Achmatowej i Wiery Potapowej, którym przypisano zresztą dokonanie „przekładu z egipskiego" (*Lirika Drevnego Egipta*...). O zinstytucjonalizowaniu w ZSRR przekładów zapośredniczonych pisze Susanna Witt, koncentrując się właśnie na fenomenie *podstrocznika* i sytuacji jego twórców.

jidysz: decydowała potrzeba ocalania tekstów nieocalałego narodu. W.S. Merwin, władając biegle jedynie dwoma językami romańskimi, tłumaczył z szerokiego spektrum literatur starożytnych i nowożytnych, a swoich współpracowników lub źródła niekiedy identyfikował, innymi razy ograniczał się do przyznania, że podstawę jego tekstów stanowi „czyjaś wiedza" (tak to ujął w jednej z przedmów: „were based on someone else's knowledge", Merwin: 173). W krajach anglojęzycznych popularną współcześnie praktyką stało się powierzanie przekładów teatralnych uznanym dramaturgom, takim jak Christopher Hampton, Tom Stoppard czy Brian Friel, którzy adaptują (często nader arbitralnie) wersje „dosłowne" przygotowane przez specjalistów znających język źródłowy – przy czym ci drudzy, nawet jeśli nie bezimienni, spychani są w cień i opatrywani umniejszającymi etykietami (zob. Rappaport: zwł. s. 68, 74). Niewymuszony charakter wkładu ze strony pisarza firmującego tekst docelowy nadal łączy się tu więc z półanonimowością, w najlepszym razie, współ-tłumacza.

Ukryte współautorstwo mogło wreszcie mieć – jeżeli wrócić do kontekstu ZSRR – i taki wymiar: dzielenia się pracą (tzn. zarobkiem) z twórcami w jeszcze trudniejszej sytuacji, i w rezultacie firmowania swoim nazwiskiem współtłumaczeń lub w ogóle cudzych tłumaczeń. Według świadectwa Anatolija Najmana (1936–2022, sekretarz Achmatowej w latach 1963–66), przytaczanego przez Annę Bikont i Joannę Szczęsną, to on ma być faktycznym twórcą dwóch spośród trzech rosyjskich wersji wierszy Wisławy Szymborskiej sygnowanych nazwiskiem Anny Achmatowej jako tłumaczki.

> Achmatowa podpisała przekłady [*Obozu głodowego pod Jasłem*, *Ballady* i *Przy winie*] swoim nazwiskiem, choć przetłumaczyła tylko wiersz ostatni. Faktyczny tłumacz dwu pozostałych, mieszkający dziś w Nowym Jorku Anatolij Najman napisał do nas: „Jedynym sposobem zarabiania dla mnie, wówczas młodego poety, były przekłady. Jednak zdobycie ich właśnie dlatego, że byłem młody i miałem – jak to oficjalnie wówczas nazywano – antyspołeczne poglądy, było niezmiernie trudne". W ten sposób wielka rosyjska poetka dzieliła się swoją biedą z młodymi leningradzkimi poetami.
>
> (Bikont, Szczęsna: 217)

Bikont i Szczęsna podają, że podobne przysługi poetka wyświadczała także m.in. Brodskiemu. Informacje o takim ukrytym autorstwie lub współautorstwie pozostają nieujawnione, a z upływem czasu stają się praktycznie

nieweryfikowalne. Np. oficjalny biogram Najmana (Biografiâ Anatoliâ Najmana, online) uwzględnia tylko jego współpracę z Achmatową przy tłumaczeniu wierszy Giacoma Leopardiego[11], milczy na temat jakichkolwiek przekładów „w zastępstwie" czy w ogóle o przekładach z polskiego – wymienia natomiast poezję starofrancuską, prowansalską (*Powieść o lisie*) i konkretne nazwiska poetów francuskich, anglosaskich. Być może wątpliwości w podobnych wypadkach mogłyby rozjaśnić analizy stylometryczne. Na razie Władimir Miakiszew (2023), zbadawszy zachowane w archiwum Achmatowej brudnopisy tłumaczeń utworów Szymborskiej, ustalił, że nad *Przy winie* poetka pracowała intensywniej i w kilku fazach, pozostałe dwa wiersze noszą zaś ślady jednej redakcji, a wobec tej różnicy skłania się do przyjęcia autorstwa Najmana. Translacje autorki *Requiem* i jej ewentualnych pomocników postuluje jednak traktować jako „spuściznę nierozdzielną" (Miakiszew: 155 i formuła tytułowa). Założenie takie zgodne będzie z oczekiwaniami czytelniczymi i instytucjonalnymi. Tłumaczenia te miały i mają wysokie notowania u wydawców, ci więc nie będą zainteresowani rozkładaniem dorobku Achmatowej na czynniki pierwsze (jak słusznie przewidują redaktorzy rosyjskiego portalu „Stulecie przekładu"[12]). Odbiorcy zaś niechętnie rozstaliby się z wyobrażeniem wielkiej poetki – wielkiej tłumaczki.

Od twórczości własnej do translatorskiego mitu

Przekład poetycki to bowiem w kulturze rosyjskiej przedmiot dumy i bez mała mit, którego jądrem jest splecenie twórczości translatorskiej i własnej. W serii wydawniczej „Mistrzowie przekładu poetyckiego" („Мастера поэтического перевода") uderza dominacja nazwisk literackich tuzów: Bunin, Cwietajewa, Pasternak, Zabołocki i in. Tłumaczenia dokonywane przez nich bywały też uprzywilejowywane jako obiekt refleksji krytycznej: tak jest w pracy Aleksandra

[11] Tu figuruje on zresztą w ramie wydawniczej, ale też i tłumaczenia sygnowane są odrębnie: 12 przez Achmatową i tyleż przez Najmana (zob. Leopardi), wbrew pojawiającej się w niektórych źródłach formule „перевод А.Г. Наймана совместно с Анной Ахматовой".

[12] „Анна Ахматова" [online]. Portal ma charakter profesjonalny i jest tworzony przez znawców zagadnienia, jednak noty o poszczególnych prezentowanych przekładowcach nie są sygnowane nazwiskami komentatorów.

Cybulewskiego (1980) o poematach gruzińskiego twórcy Waży Pszaweli – przekłady dokonane przez „tylko tłumaczy" zostają *a priori* wyłączone z analiz (Cybulevskij: 8)[13]. Odwiedzając muzea biograficzne poetów, możemy niekiedy natrafić na eksponowane na ścianie (jak obrazy) kaligrafowane bądź wyszywane długie listy nazw języków – języków, z których ów poeta tłumaczył na rosyjski. Mylące, bo nie są to spisy faktycznych języków podstawy przekładu – tą najczęściej bywała wersja filologiczna, co laurki owe skrzętnie zatajają, a bywa że pracownicy muzeum starają się podtrzymać sugestię imponującego poliglotyzmu danego twórcy[14].

Pochodną brązowniczego podejścia jest wykrętne traktowanie kwestii *podstrocznika* (rybki), co dobrze ilustruje wywód u Cybulewskiego. Dopiero na początku trzeciego rozdziału (Cybulevskij: 54–55, w książce o objętości 131 stron) dowiadujemy się, że żadne z trojga poetów – do rozważanych przy poprzednich poematach Zabołockiego i Cwietajewej dochodzi tu Mandelsztam – nie znało gruzińskiego i że tłumaczyli z wersji filologicznych. Po tym następuje obrona tej metody tłumaczenia (55–56). Systematycznie pomijana jest możliwość, że pewne rozwiązania w przekładach opublikowanych mogą być pochodną określonych posunięć autorów wersji pośredniczącej (wyj. wzmianka: 74) – a taka myśl nasuwa się w trakcie lektury kilkukrotnie (por. np. 37, 73).

Mit ma szereg składników. Innym, obok domniemania lingwistycznej wszechstronności, jest domyślne oczekiwanie czy poszukiwanie w tekście dowodów na duchowe powinowactwo między poetą-tłumaczem a tłumaczonym autorem czy źródłem. Naturalnie, zdarzało i zdarza się ono, założenie takie pomija jednak możliwość, że ktoś tłumaczy z musu – w ogóle z przymusu lub że pracuje z materiałem, który nie odpowiada mu estetycznie czy myślowo – bądź że narzucono mu np. format metryczny przekładu[15]. Zaznaczmy, że w Związku Radzieckim, przynajmniej do pewnego momentu, nie wolno było mówić o tym, że niektórych skazywano na milczenie, a przekładanie stawało się dla nich **zastępczą** formą aktywności i twórczej, i zarobkowej. Stąd w recenzjach czy paratekstach

[13] Choć zostają oni nader elegancko nazwani „poetami, znanymi jedynie jako tłumacze" (Cybulevskij: 8).

[14] Doświadczenie własne autorki artykułu.

[15] Tak było właśnie w przypadku Cwietajewej przy tłumaczeniu Pszaweli (Cybulevskij: 12–13).

przemilczenia lub też sformułowania, które z dzisiejszej perspektywy brzmią obłudnie. Na przykład w tomiku zbierającym przekłady liryczne Cwietajewej z „języków zagranicy" (tj. bez języków narodów ZSRR) autor wstępu mógł dociekać, co łączyło poetkę z Baudelaire'em i jak styczne ich poetyk sprzyjały powstaniu znakomitego przekładu (Ivanov: 6–11). Nie wskazuje natomiast tej paraleli, że jeden z jej ostatnich opublikowanych za życia tekstów to wykonany na zamówienie przekład czechosłowackiego wiersza o kobiecie, którą zaszczuto tak, że się powiesiła (Óndra Łysohorsky, w: Cvetaeva 1967: 53–54). Najwyraźniej nie wolno było nawet skonkretyzować okoliczności śmierci Cwietajewej (określanej tylko mianem „tragicznej", Ivanov: 12).

Kolejny aspekt: przekłady dokonywane przez znakomitych **autorów** nie podlegają negatywnemu wartościowaniu. Nawet jeżeli analiza wykaże poważne usterki (np. Cybulevskij: 102), które „zwykłemu" tłumaczowi nie uszłyby na sucho, konkluzja będzie afirmacją translatu, którego dziwactwa usprawiedliwia się np. indywidualnością twórczą tłumacza-pisarza. Cybulewskij nie tylko odżegnuje się od orzekania o przekładach Zabołockiego, Cwietajewej, Mandelsztama i Pasternaka w kategoriach który lepszy, a który gorszy (Cybulevskij: 9, 40, 30) – takie podejście przystaje do współczesnych standardów krytycznych – ale i wikła się w osobliwą apologię. Oto indywidualność Pasternaka nazywa zaletą przekładu, która zarazem… rodzi wady. Liczne w tekście miejsca „niestrawne" (*неудобоваримости*) i niezrozumiałe, niekomunikatywne (*невнятицы*) są „w jego przypadku zrozumiałe i wybaczalne" (por. wyróżnienie w cytacie), choć nie należy się na nich wzorować:

> Достоинство перевода Пастернака прежде всего – в яркой индивидуальности, специфической окрашенности, исключительности, однако оно же является причиной частных погрешностей – неудобоваримостей, невнятиц, **объяснимых и простительных в его случае**, но не могущих быть образцом.
>
> (Cybulevskij: 127)

Cybulewskij w zasadzie gloryfikuje swoich bohaterów już przy pomocy tytułu. Podpatrywanie warsztatu „rosyjskich poetów" przyswajających Pszawelę ma być źródłem „wzniosłych nauk" w zakresie przekładu artystycznego (por. też Cybulevskij: 8). Fetyszyzację tłumaczeń wykonywanych przez przekładowców

z własnym dorobkiem literackim pokazałam na przykładzie jednej kultury, sądzę jednak, że podobne mechanizmy nie są wyłącznie jej domeną[16].

Od autorskiej sławy do marginalizacji działalności translatorskiej

Przejdźmy do przeciwnego krańca skali: sytuacji, gdy blask twórczości autorskiej przyćmiewa dorobek translatorski. Sądzę, że tak jest w przypadku Wisławy Szymborskiej. Jeśli mielibyśmy pomyśleć o drugiej stronie jej działalności, to na myśl przychodzi bodaj twórczość żartobliwa w kontraście do poezji serio. Biogram w książce Łęckiej przedstawia Szymborską jako poetkę oraz „tłumaczkę poezji francuskiej" (19), mimo że dalece nie wyczerpuje to zakresu jej działań na tym gruncie – Michał Rusinek wymienia bułgarski, angielski, hebrajski, a nawet chiński jako źródła tłumaczeń niebezpośrednich. Jej dorobek translatorski pozostaje, o ile się nie mylę, rozproszony. Jest chyba niewielki (pojedyncze wiersze Goethego, Baudelaire'a, Agrippy d'Aubigné, Icyka Mangera), czy jednak wiemy to na pewno? Bikont i Szczęsna, które w 1997 (144) roku relacjonowały, że od lat sześćdziesiątych Szymborska tłumaczyła „sporo", w kolejnych wydaniach jej biografii zmieniają to oszacowanie na „trochę"[17].

Skądinąd do zdominowania w odbiorze drugiej sfery przez pierwszą nie potrzeba sławy, jaką daje Nagroda Nobla. Adam Bahdaj pozostaje wszak znany niemal wyłącznie jako autor powieści dla młodzieży i książek dla dzieci. Dla bardzo niewielu jest również tłumaczem z języka węgierskiego: prozy (István Asztalos, Lőrinc Kovai), poezji (Seklerskie ballady ludowe, Lajos Áprily, teksty w *Antologii poezji węgierskiej* z 1975 roku) i dramatów (nawet informacje o jego przekładach są rozproszone i trudno dostępne, większość – zob. Oziembłowska).

[16] Np. epitekst wydawcy tomu Merwina eksponuje fakt, że to przekłady z dwu tuzinów języków (Copper Canyon Press, online). O tym, że na ogół niebezpośrednie, czytelnik dowie się dopiero z wnętrza książki: z przedmów, w których tłumacz odrzeka się od poliglotyzmu (Merwin: 12–13, 173), lub jeśli te pominie w lekturze, z sygnatur pod niektórymi utworami.

[17] Charakterystyczne też, że jedyna wypowiedź o przekładzie, na jaką mogli – lub chcieli – powołać się redaktorzy antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu*…, to w jej przypadku nie wywiad czy esej, a poemacik prozą *Słówka* (Balcerzan, Rajewska: 211).

Od zaangażowania translatorskiego do marginalizacji twórczości własnej

Rozkład akcentów może być też, naturalnie, odwrotny: to działalność translatorska przesłania lub blokuje twórczość własną. To Przypadek C.K. Scotta Moncrieffa, który w świadomości czytelników pozostaje tłumaczem literatury francuskiej, zwłaszcza *W poszukiwaniu straconego czasu* – w świecie anglojęzycznym to w ogóle jedno z niewielu rozpoznawalnych nazwisk tłumaczy – natomiast autorstwo wierszy i opowiadań nie zapewniło mu miejsca choćby w kompendiach o literaturze (zob. Drabble, 2000), a w biogramach kwitowane jest jednozdaniową wzmianką. Takie przechylenie może być pochodną rozmiarów i doniosłości projektu translatorskiego – jak dzieło Prousta – ale nie musi to być wyłączna przyczyna, o czym świadczy los Siegfrieda Trebitscha. Ten austriacki dramaturg, poeta i prozaik w latach 1901–1948 przyswoił niemczyźnie niemal cały dorobek George'a Bernarda Shaw i zapewnił mu status klasyka w krajach niemieckojęzycznych (w istocie dopiero sukces zagraniczny, mimo kontrowersji wokół jakości tłumaczeń, zapewnił Shawowi uznanie w Wielkiej Brytanii). Nie same jednak rozmiary zadania przytłumiły własne pisarstwo Trebitscha. Jak podaje Judith Woodsworth, najpierw zarzucił twórczość dramatyczną, nie chcąc (Woodsworth: 19) – lub nie mogąc – na jej gruncie konkurować ze „swoim" autorem, po otrzymaniu zaś przez Irlandczyka nagrody Nobla w 1925 roku etykietka „tłumacza GBS", sprzężona z deprecjacją (42) jego własnych utworów, praktycznie położyła kres jego twórczości oryginalnej. Pod koniec życia austriacki pisarz z żalem uznawał, że przekładanie, które miało wzbogacać jego dorobek, okazało się ujmowaniem z niego (za: Woodsworth: 19)[18].

[18] O osobie i przekładach Trebitscha pisano i wcześniej, Woodsworth zaś przypomniała go w rozdziale poświęconym Shawowi, bo to on, co znamienne, jest jednym z zajmujących ją „pisarzy, którzy też tłumaczą".

Powinowactwa techniki: od stylizacji autorskiej do translatorskiej

Zagadnienie bodaj najczęściej podejmowane w rozważaniach o związkach twórczości własnej i przekładowej stanowią zależności stylistyczne i poetologiczne. Edward Balcerzan ujmuje to jako dychotomię. Za prototypową uznaje sytuację, „kiedy to tłumacz narzuca przekładanym dziełom własne, autorskie reguły i chwyty". Bywa jednak, że to „[p]rzekład staje się laboratorium pisarstwa oryginalnego" (Balcerzan, 2016: 60). Badacz podkreśla, że „laboratoryjna funkcja tłumaczenia nie stanowi wyłącznej domeny literackich juweniliów. Może się pojawić w każdym momencie ewolucji indywidualnej poetyki" (Balcerzan, 2016: 60).

Zarówno sytuacja pierwsza, do której stosuje się również formułę „przekładu jako kontynuacji twórczości własnej" (zob. Kaczorowska), jak i druga, laboratoryjna („odkrycie stylu" według formuły Jefima Etkinda [202–265]), bywały przedmiotem licznych analiz: to najczęściej opisywany obszar współzależności między działaniami autora i tłumacza w jednej osobie. Dlatego swój przykład omówię krótko, a skupię się na przypadku, w którym równoczesność działań autora i tłumacza w jednej osobie komplikuje dookreślenie wektora wpływów, najpewniej obustronnych.

Grażyna Szewczyk analizowała swego czasu polski przekład powieści Janoscha *Cholonek*, dokonany przez Leona Bielasa, i wskazała, że znajomość zarówno gwary, jak i górnośląskiego obyczaju (Szewczyk: 68) to, obok wspólnoty pokoleniowej z autorem, czynniki, które ułatwiły tłumaczowi dobranie celnego odpowiednika dla języka oryginału, Janosch bowiem w literacką niemczyznę wplata mowę polskich Górnoślązaków (67). Istotnie, Bielas przekonująco a swobodnie operuje językiem, choćby gdy inwektywę „du Lump" przekłada jako „ty pieroński chacharze" (Szewczyk: 69; w dostępnym mi wznowieniu przekładu tu i konsekwentnie forma: „chachor" [Janosch: 32 i in.]). Badaczka wzmiankuje także autorską książkę Bielasa, *Sławną jak Sarajewo* (Szewczyk: 68), myli jednak chronologię i pomija powinowactwa obu utworów. Tymczasem Bielas równolegle z dokonywaniem tłumaczenia pisał własną powieść – jego prozatorski debiut w 1973 roku wyprzedził publikację przekładu (1974). *Sławna jak Sarajewo* osadzona jest w podobnych jak *Cholonek* realiach – tam dzielnica

Zabrza, tu wieś pod Katowicami, w częściowo zbieżnych ramach czasowych (II wojna światowa) – i utrzymana w podobnej satyrycznej stylistyce, użytej zarazem do ukazania dramatycznych nieraz doświadczeń ludzi pogranicza. Ze względu na różne strategie narracji dystrybucja wypowiedzi gwarowych czy nawiązujących do gwary jest odmienna, lecz jako tłumacz i jako autor Bielas niewątpliwie sięga do tych samych zasobów leksykalnych – poświadcza to zbieżność tej części przypisów do *Sławnej…*, które objaśniają dialektyzmy, z zawartością Słownika wyrazów śląskich w *Cholonku* (Janosch: 243–247 i Bielas: 380–394). Podczas lektury *Sławnej jak Sarajewo* dostrzeżemy też nawiązania przeznaczone jakby dla czytelników Janoscha. Np. motto Świętkowej, „Z niczego nie ma nic!" (Janosch: 24, 27, 104), powraca poddane przetworzeniu międzyjęzykowemu: *de nihilo nihil, Herr Ortsgruppenleiter!* – gdy ksiądz targuje się z nazistowskim oficjelem, chcącym założyć partyjny cmentarz (Bielas: 159). Można zaryzykować domysł, że na kształtowanie przez Bielasa treści wpłynął utwór tłumaczony; natomiast tworzenie własnego tekstu stymulowało poczucie pewności siebie, które pozwoliło na śmiałe autonomiczne decyzje stylizacyjne w przekładzie. A to *Cholonek* pozostaje chyba najistotniejszym tekstem Bielasa.

Od autorstwa tekstu do jego tłumaczenia (przekład autorski)

Maksymalne zbliżenie realizacji obu rozpatrywanych przez nas nurtów następuje wtedy, gdy ktoś pełni obie role równocześnie względem jednego tekstu, tj. wykonuje autotłumaczenie. To praktyka, której uosobieniem stali się m.in. Samuel Beckett i Vladimir Nabokov. Na jej temat, w odniesieniu do różnych twórców, istnieje obszerna literatura przedmiotu. Choć więc tej relacji nie powinno było w moim wyliczeniu zabraknąć, ograniczę się tu do jej wskazania.

W stronę translatologii postulatywnej: autor jako wymarzony tłumacz

Jeszcze wycieczka w stronę translatologii postulatywnej. Zdarza się, że dostrzegając jakieś powinowactwo poetyk czy temperamentów twórczych, czytelnik

zainteresowany kwestiami przekładu pomyśli o kimś jako o idealnym tłumaczu pewnego tekstu czy autora. Natrafiłam na dwa uzewnętrznienia takich translacyjnych marzeń sformułowane przez Grzegorza Franczaka, i tak się składa, że obaj jego wymarzeni przekładowcy to zarazem znani poeci. Przy tym Franczak wypowiada się w kontekście przyswajania polszczyźnie twórców, których sam przekładał. W roku 2002 jako potencjalnie kongenialnego tłumacza Giuseppe Ungarettiego wskazywał Przybosia, powołując się na jedyny zaistniały przekład, *O nocy*, i na podobieństwa poetyckiej percepcji obu twórców (Franczak: 315–316). W 2014 roku wyjaśniał zaś, dlaczego Tuwim – „ze swoim absolutnym słuchem, absolutnym wyczuciem miar wierszowych, języków poetyckich, od poezji staropolskiej po młodopolską, i z absolutnym uchem, wyczulonym na głos ulicy i na język potoczny" – miał wszelkie dane, by doskonale uchwycić specyfikę wierszy Katullusa (Franczak, Wojtkowska-Maksymik: 243). Zaznaczmy, że to translatologia wyobrażonego, w tym sensie, iż mowa o tłumaczeniach niedoszłych, nieistniejących i niemogących już się urzeczywistnić, gdyż postulaty zgłaszane są pod adresem nieżyjących[19]; zarazem jednak naukowo podbudowana, bo życzenia Franczaka osadzone są w znajomości poetyki i działalności translatorskiej wymarzonych przezeń tłumaczy (dość pomyśleć o Tuwimowskim Horacym).

Oczywiście przekładowcy upragnionego dla danego tekstu czytelnik może upatrywać w kimś, kto para się wyłącznie tłumaczeniem. Jeśli natomiast podobne życzenia snujemy w odniesieniu do pisarzy, to raczej takich, którzy dali się w jakimś stopniu poznać jako tłumacze (jak Mickiewicz – niektórzy ubolewają, że nie przekładał więcej), lub jako tłumacze pojedynczych tekstów danego autora – jak Przyboś względem Ungarettiego.

Zakończenie

Przedłożone zestawienie trajektorii – bo na ogół ujmowałam owe relacje kierunkowo – nie domaga się chyba specjalnego podsumowania. Jak zaznaczałam,

[19] Jak można wnioskować ze sformułowań Bohdana Łazarczyka, Tuwim nie zrealizował również pewnych tłumaczeń, które jeszcze za jego życia były „oczekiwan[e] przez czytelników i badaczy" (Łazarczyk: 9).

nie mam na celu przypisania poszczególnych twórców do określonej kategorii, lecz zilustrowanie szeregu sytuacji wyrazistymi sylwetkami. Wieloaspektowość i dynamikę rozważanych zależności uwypukla właśnie nierozłączność podziałów: wszak np. Tolkien również mocno interesował się przekładami swoich książek, dwoje zaś bohaterów, Szymborska i Przyboś, pojawiło się w omówieniu to w roli tłumacza, to tłumaczonego pisarza. Zastanówmy się więc tylko, czy związki tłumacza i autora w jednej osobie bywają związkami niebezpiecznymi[20]? W przedstawionym materiale wystąpiły i zjawiska niejednoznaczne (jak firmowanie translatorskiej spółki jednym autorskim nazwiskiem). Ściśle niebezpieczne wydają mi się jednak wyłącznie przypadki jednego rodzaju – tego, który Karl Dedecius anegdotycznie ujął tak: „Wielkich poetów mogą tłumaczyć tylko wielcy poeci, zapewniał mnie przed laty pewien rasowy grafoman", naturalnie właśnie biorący się za tłumaczenia wielkich poetów (Dedecius: 143).

Bibliografia

Alex, Joe. *Cichym ścigałam go lotem…* Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977.

------. *Gdzie przykazań brak dziesięciu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1968/1990.

------. *Jesteś tylko Diabłem.* Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1960/1990.

„Anna Ahmatova" [Анна Ахматова]. http://www.vekperevoda.com/1887/akhmat.htm (dostęp: 21.09.2023).

Balcerzan, Edward. *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice: Śląsk, 1998.

------. „Przekład-laboratorium. Julian Przyboś tłumaczy Pawła Tyczynę". *Komunikacja międzykulturowa: przekład / komparatystyka / teoria i historia literatury. Księga jubileuszowa ofiarowana profesor Bożenie Tokarzowej*, red. Monika Gawlak, Alina Świeściak. Katowice: Śląsk, 2016. 57–79.

Balcerzan, Edward, Ewa Rajewska, red. *Pisarze polscy o sztuce przekładu. 1440–2005. Antologia*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007.

Bielas, Leon. *Sławna jak Sarajewo.* Katowice: Śląsk, 1979. Wyd. 2.

[20] Eksplorując interakcje między rolami autora i tłumacza formułą tytułową „niebezpieczne związki", posłużyła się niegdyś Anna Legeżyńska (1980), w innym jednak kontekście: twórczego wymiaru pracy przekładowej.

Bikont, Anna, Joanna Szczęsna. *Pamiątkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej.* Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997.

„Biografiâ Anatoliâ Najmana". RIA Novosti [Биография Анатолия Наймана. РИА Новости]. https://ria.ru/20220121/nayman-1768871550.html (dostęp: 21.09.2023).

Chrobak, Marzena. „Spojrzenie z oddali: historia przekładu literackiego w Polsce z perspektywy projektu 'Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane'". *Przekładaniec* 37 (2018): 125–142.

Copper Canyon Press. „*Selected Translations*. W.S. Merwin". https://www.coppercanyonpress.org/books/selected-translations-by-w-s-merwin [dostęp: 21.09.2023].

Cvetaeva, Marina [Ivanovna]. *Prosto serdce. Stihi zarubežnyh poètov v perevode Mariny Cvetaevoj* (Mastera poètičeskogo perevoda, sb. 7). Moskva: Progress [Цветаева, Марина (Ивановна). *Просто сердце. Стихи зарубежных поэтов в переводе Марины Цветаевой* (Мастера поэтического перевода, сб. 7). Москва: Прогресс], 1967.

------. *Sobranie sočinenij v semi tomah*. Tom 4: *Vospominaniâ o sovremennikah. Dnevnikovaâ proza*. Moskva: Èllis Lak [------. *Собрание сочинений в семи томах.* Том 4: *Воспоминания о современниках. Дневниковая проза*. Москва: Эллис Лак], 1994.

Cybulevskij, Aleksandr Semenovič. *Vysokie uroki. Poèmy Važa Pšavela v perevodah russkih poètov*. Tbilisi: Merani [Цыбулевский, Александр Семенович. *Высокие уроки. Поэмы Важа Пшавела в переводах русских поэтов*. Тбилиси: Мерани], 1980.

Dedecius, Karl. *Notatnik tłumacza*. Tłum. autoryz. Jan Prokop. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.

Drabble, Margaret, red. *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.

Ètkind, Efim Grigor'evič. *Poèziâ i perevod*. Moskva–Leningrad: Sovetskij pisatel' [Эткинд, Ефим Григорьевич. *Поэзия и перевод*. Москва–Ленинград: Советский писатель], 1963.

Fadiman, Anne. *Ex libris. Wyznania czytelnika*. Tłum. Hanna Pustuła, Paweł Piasecki. Oprac. i noty Jan Gondowicz. Izabelin: Świat Literacki, 2004.

Franczak, Grzegorz. „Ungaretti, miejsce, topos". *Literatura na Świecie* 10–11–12 (2002): 312–316.

Franczak, Grzegorz, Marta Wojtkowska-Maksymik. „Kulturowa teoria przekładu. Literatura na styku czasów i przestrzeni" [rozmowa], prow. Alicja Bielak, Piotr Sadzik. *Abychmy w ten przekład pilnie weźrzeli. Wobec tłumaczenia tekstów dawnych*, red. Alicja Bielak. Warszawa: [Wydział Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego], 2014. 238–268.

Górski, Rafał Ludwik. „Tłumaczenie bez oryginału, czyli o stylu prozy Maurice'a S. Andrewsa, Joe Alexa i Noëla Randona". *Teksty Drugie* 5 (2017): 264–276.

Heydel, Magda. *„Gorliwość tłumacza". Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

Ivanov, Vâčeslav. „O perevodah Mariny Cvetaevoj". *Prosto serdce. Stihi zarubežnyh poètov v perevode Mariny Cvetaevoj*. Moskva: Progress [Иванов, Вячеслав. „О переводах Марины Цветаевой". *Просто сердце. Стихи зарубежных поэтов в переводе Марины Цветаевой*. Москва: Прогресс], 1967. 5–19.

Janosch [właśc. Horst Eckert]. *Cholonek, czyli dobry Pan Bóg z gliny.* Tłum. Leon Bielas. Kraków: Znak, 2011.

Kaczorowska, Monika. *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków: Universitas, 2011.

Kelletat, Andreas F. „Lyrikübersetzung". *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, red. Dieter Lamping. Stuttgart–Weimar: Metzler, 2011. 229–239.

Legeżyńska, Anna. „Niebezpieczne związki tłumacza z autorem. Szkic teoretyczny o pojęciu twórczości w przekładzie". *Studia Polonistyczne UAM* VIII (1980): 151–157.

Leopardi, Džakomo. *Lirika*. Perevody s ital'ânskogo Anny Ahmatovoj i Anatoliâ Najmana. Moskva: Hudožestvennaâ literatura [Леопарди, Джакомо. *Лирика*. Переводы с итальянского Анны Ахматовой и Анатолия Наймана. Москва: Художественная литература], 1967.

Lirika Drevnego Egipta. Perevod s egipetskogo Anny Ahmatovoj i Very Potapovoj. Sostavlenie, vstup. stat'â, podstroč. perevody i primeč. I. Kacnel'sona. Moskva: Hudožestvennaâ literatura [*Лирика Древнего Египта*. Перевод с египетского Анны Ахматовой и Веры Потаповой. Составление, вступ. статья, подстроч. переводы и примеч. И. Кацнельсона. Москва: Художественная литература], 1965.

Łazarczyk, Bohdan. *Sztuka translatorska Juliana Tuwima. Przekłady z poezji rosyjskiej*. Wrocław: Ossolineum–PAN, 1979.

Łęcka, Gabriela. *Salon literacki. Z polskimi pisarzami rozmawia Gabriela Łęcka*. Warszawa: WAB, 2000.

Markiewka, Tomasz. „Przekład i pogranicza. J.R.R. Tolkiena gry ze źródłem". *Reguły gier. Między normatywizmem a dowolnością w przekładzie*, red. Piotr Fast, Tomasz Markiewka, Justyna Pisarska. Katowice: Śląsk, 2016. 97–116.

Merwin, W.S. *Selected Translations (1948–2011)*. Port Townsend, Washington: Copper Canyon Press, 2013.

Miakiszew, Władimir. „Nerazdelimoe tvorčeskoe nasledie – 2: Ahmatovskie černoviki perevodov stihotvorenij Vislavy Šimborskoj" [Неразделимое творческое наследие – 2: Ахматовские черновики переводов стихотворений Вислявы Шимборской]. *Slavia Orientalis* 1 (2023): 141–156.

Okulska, Inez. *Tłumacz wobec Innego: tropy i sygnatury*. Praca doktorska. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2015.

Oziembłowska, Michalina. „Na Węgry za jeden uśmiech". *Magyazyn* 2 (2015): 38–40.

Pawelec, Dariusz, scen., reż., zdjęcia. *Drugi po Boyu*. *Maciej Słomczyński.* Film dokumentalny. TVP Kraków, dla Programu 2, 1995.

Rajewska, Ewa. „Kariera coveru". *Kultura w stanie przekładu. Translatologia – komparatystyka – transkulturowość*, red. Włodzimierz Bolecki, Ewa Kraskowska. Warszawa: IBL PAN, 2012. 323–332.

Rappaport, Helen. „Chekhov in the Theatre: The Role of the Translator in New Versions". *Voices in Translation*, red. Gunilla Anderman. Clevedon–Buffalo–Toronto: Multilingual Matters, 2007. 66–77.

Rusinek, Michał. „Bilet powrotny. O podróżach Wisławy Szymborskiej". Wykład. 15.11.2023. Collegium Polonicum, Słubice.

Sanowska, Anna. „'nagi świat może istnieć i zaprawdę istnieje pod odzieżą' czyli Stylizacja na oryginał, stylizacja na przekład – Lluis Llach i jego *L'Estaca* w wersjach polskich". *Między oryginałem a przekładem* 2: *Przekład, jego tworzenie się i wpływ*, red. Maria Filipowicz-Rudek, Jadwiga Konieczna-Twardzikowa. Kraków: Universitas, 1996.

Skwara, Marta. „Wyobraźnia badacza – od serii przekładowej do serii recepcyjnej". *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 23.43 (2014): 99–117.

Słucki, Arnold, red., Salomon Łastik, wybór. *Antologia poezji żydowskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983.

Staniewska, Anna. „Maciej Słomczyński vs. William Shakespeare". *PULS* (Londyn), 24 (1985): 126–140.

Szewczyk, Grażyna. „Fenomen *Cholonka*. O tłumaczeniu powieści Janoscha na język polski". *Obyczajowość a przekład*, red. Piotr Fast. Katowice: Śląsk, 1996. 63–72.

Tabakowska, Elżbieta. „Zagadki Joe Alexa". *Przekładaniec* 5 (1999): 64–70.

Tolkien, J.R.R. *Powrót Króla*. Tłum. Maria Skibniewska. Warszawa: Czytelnik; Poznań: CiA-Books/Svaro, 1990.

------. *Listy*. Oprac. Humphrey Carpenter, przy współpr. Christophera Tolkiena. Tłum. Agnieszka Sylwanowicz. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2000.

Tomicka, Małgorzata. „Przypisy tłumacza w polskim przekładzie *Le Dictionnaire des idées reçues* Gustawa Flauberta". *Przypisy tłumacza*, red. Elżbieta Skibińska. Wrocław–Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009. 215–227.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, 1995.

Tyler, J.E.A. [James Edward Anthony]. *Tolkien. Przewodnik encyklopedyczny.* Tłum. zbiorowe. Poznań: CIA-Books/Svaro, 1992.

Van Dine, S.S. *Skarabeusz i śmierć*. Tłum. Joe Alex. Warszawa: Wydawnictwo Litera, 1991.

Witt, Susanna. „Institutionalized Intermediates: Conceptualizing Soviet Practices of Indirect Literary Translation". *Translation Studies* 10.2 (2017): 166–182.

Woodsworth, Judith. *Telling the Story of Translation. Writers Who Translate*. London: Bloomsbury, 2017.

Author as Translator, Translator as Author – Mapping the Interrelations

Summary

The article attempts to catalogue the various relationships of authorial and translational writing and the ways in which one affects the other or vice versa (typically, a direction of influence is clearly identifiable). The author indicates and discusses the following trajectories:
– from translating to stylising original writing as a translation;
– from translating to pseudotranslations;
– from translating to stylising a translation as an original;
– from translating to authorial control over the translations of one's writing;
– from translating to author-like control over translations;
– from original writing to co-authoring translations;
– from original writing to mythologised translation;
– from authorial fame to marginalisation of translation activity;

– from translating to suppression of original writing;
– affinities of technique: from stylisation in one's own writing to stylising in translation;
– from authoring a text to translating it (self-translation);
– translatology of the imaginary: a writer as a wished-for translator.

The argument pivots on references to figures of writers-translators who metonymically represent particular categories or phenomena. The examples of combining original writing with translational activity used for illustration have in part already been described in the literature of the subject, however, in a different perspective. Other cases are believed not to have been discussed so far.

Keywords: translation, original writing, control over text, perceptions of translation, translation ontology

Słowa kluczowe: tłumaczenie, twórczość oryginalna, kontrola nad tekstem, postrzeganie przekładu, ontologia przekładu

Cytowanie

Kaźmierczak, Marta. „Autor tłumaczem, tłumacz autorem – mapowanie związków". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 17–44. DOI: 10.18276/rk.2023.14-01.

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 45–61
DOI: 10.18276/rk.2023.14-02
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Radosław Rusnak
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-8669-5258

Treny XVII i XVIII Jana Kochanowskiego wobec biblijnej Księgi Psalmów Dawidowych

Pozornie odrębne w stosunku do reszty żałobnego cyklu Jana Kochanowskiego, *Treny XVII* oraz *XVIII* wiąże z innymi lirykami zbioru cały szereg rozmaicie ujawniających się zależności. Rzecz nie tylko w dość oczywistym fakcie „podprowadzania" przez nie do fabularno-ideowej kody w postaci *Trenu XIX*, ale i o mnogie nawiązania do najróżniejszych miejsc z obrębu szesnastu poprzedzających je utworów. W samej nawet frazie otwierającej ów religijny segment zbioru: „Pańska ręka mię dotknęła" (*Tren XVII*, w. 1)[1], stanowiącej na pierwszy rzut oka wyraźną barierę pomiędzy kręgiem odniesień do pogańskiego antyku a dokooptowaną doń tradycją biblijną, jeśliby tylko uważniej na nią spojrzeć, dostrzec da się jeszcze jedno, wcale nie mniej znaczące, uobecnienie bliskiej ojcu Orszuli postaci. Mowa o starotestamentalnym Hiobie, jako że to jego słowa („manus Domini tetigit me": Hb 19, 21)[2] doczekują się oto wiernego spolszczenia, i to jemu właśnie przydzielone zostało miejsce w tym samym szeregu pokrewnych poecie „alter ego", co wzmiankowanym wcześniej przedstawicielom świata pogańskiego: Brutusowi (*Tren XI*), Orfeuszowi (*Tren XIV*), Niobe (*Tren XV*) i Cyceronowi (*Tren XVI*)[3].

[1] Wszystkie cytaty z *Trenów* Jana Kochanowskiego za Kochanowski, 1972.

[2] Wszystkie użyte w pracy przytoczenia z *Pisma Świętego* za: *Biblia sacra*…, 2007.

[3] Piotr Wilczek mówi przy tej okazji o „polifoniczności cyklicznego poematu" Kochanowskiego i dialogu przybieranych przezeń masek (Wilczek: 13–31). Podobnie, przy użyciu pojęcia sobowtórów poety, kwestie tę ujmuje Ziemba: 157–158.

Nawiązanie do trzeciej z wymienionych tu postaci, uosabiającej matczyną żałość córy Tantala, pojawia się zresztą w strofie drugiej i trzeciej *Trenu XVII* – tam, gdzie mowa o płaczu nie do utulenia:

Lubo wstając gore jaśnie,
Lubo padnąc słońce gaśnie,
Mnie jednako serce boli,
A nigdy się nie utoli.

Oczu nigdy nie osuszę –
I tak wiecznie płakać muszę!
Muszę płakać!
(*Tren XVII*, w. 5–11)[4]

Do *Trenu XI*, a więc tego, w którym pada pytanie o rządzącą ludzkim losem sprawczą siłę, odwołuje się z kolei Kochanowski w strofie szóstej wiersza, gdzie w roli nieznajomego „wroga jakiegoś" (*Tren XI*, w. 5) obsadza on judeochrześcijańskiego Boga, równie co tamten obojętnego wobec człowieczych starań, lecz działającego przynajmniej wedle dającej się opisać (i pojąć) logiki:

Lecz Pan, który gdzie tknąć, widzi,
A z przestrogi ludzkiej szydzi,
Zadał mi raz tym znaczniejszy,
Czym-em już był bezpieczniejszy.
(*Tren XVII*, w. 21–24)

[4] Choć o płaczu mowa już od *Trenu I* („Wszytkie płacze, wszytkie łzy Heraklitowe… za raz w dom mój się noście, / A mnie płakać mej wdzięcznej dziewki pomożcie": *Tren I*, w. 1–6), to dopiero w *Trenie XV* pojawia się myśl, iż łzy po zmarłej córce płynąć nie przestaną być może już nigdy, a nieutulony w żalu ojciec, wzorem Niobe, „kamiennym w polu" (*Tren XV*, w. 4) słupem stanie, „lejąc ledwie nie krwawy płacz przez marmór żywy" (*Tren XV*, w. 7). I nawet przyzwana w tekście Erato nie położy kresu paraliżującej poetę zgryzocie. Nic innego, jak owo trudne do przezwyciężenia zapętlenie, wyraża w *Trenie XVII* konkatenacja: „płakać muszę! / Muszę płakać!" (*Tren XVII*, w. 10–11). Cały zresztą ów liryk, nie tylko zatem sama niemożność powstrzymania łez (jak choćby w przypadku utworu o śmierci Jana Tarnowskiego), świadczą o poważnym zmąceniu tradycyjnego układu epicedium, jakiego nie bez sporej racji doszukują się w *Trenach* niektórzy z badaczy. Śmierć odbierająca życie dziecku, ocalająca zaś jego ojca i matkę – kwestia roztrząsana między innymi w *Trenach II* i *IV* – wydaje się czymś na tyle niezwykłym, że nie da się odtworzyć poetyckiej formy, ku której skłania czytelnicze przyzwyczajenie. Utwór tak silnie przeniknięty elementem komploracyjnym, jak *Tren XVII* ma pełne prawo znaleźć się i w końcowych partiach cyklu. O semantyce słupa w polu zob. Kochan: 310–321.

Choć, podobnie jak fatum z *Trenu XI*, nie ma on względu na ludzkie zabiegi, bez wątpienia trudno przypisać doń przymiotnik, którym opatrzono jego wspomnianego wcześniej odpowiednika, a więc „nieznajomy" (*Tren XI*, w. 5). Jakkolwiek bowiem bezlitosne, wyzbyte współczucia wydałyby się Boże działania, da się przynajmniej wskazać rządzące nimi zasady: egzekwuje mianowicie, zsyłanymi na ludzi dopustami, respekt względem swej wszechmocy, a okazjonalnie sprowadzanymi na hardego nieszczęściami wymusić usiłuje na nim bojaźń, jaką swemu Stwórcy winne jest stworzenie (jeszcze jedna, obok fraszki I 101, realizacja toposu „deus ridens"). W antynomii wobec bezładnego „mieszania ludzkich rzeczy" z *Trenu XI* (w. 5) stoi arytmetycznie wyrażona relacja pomiędzy siłą doznanego niepowodzenia a poczuciem pewności siebie. Obie wartości pozostają ze sobą w stosunku odwrotnie proporcjonalnym: „Zadał mi [Bóg] raz tym znaczniejszy, / Czymem już był bezpieczniejszy" (*Tren XVII*, w. 23–24).

Ujawniony tu, autopolemiczny wymiar *Trenów* wykracza zdecydowanie poza sam żałobny cykl Kochanowskiego, sięgając między innymi opartej na stoicyzmie filozofii życiowej, zawartej przykładowo w *Pieśniach*. Rewizję niegdysiejszych przekonań, w bezpośredniej polemice z Cyceronem, znajdujemy w *Trenie XVI*: „Wywiodłeś wszytkim, nie wywiodłeś sobie; / Łacniej rzec, widzę, niż czynić i tobie" (*Tren XVI*, w. 33–34), lecz temat nieprzystawalności gładkich frazesów do sfery praktyki znajduje swą kontynuację także w wierszu po nim następującym:

> A rozum, który w swobodzie
> Umiał mówić o przygodzie,
> Dziś ledwie sam wie o sobie.
>
> (*Tren XVII*, w. 25–27)

Niezależnie jednak od wskazanych tu zależności o odrębnym względem pozostałej części cyklu charakterze *Trenów XVII* i *XVIII* przesądza tak ich religijna tematyka, jak i dominujący w nich ton modlitwy, raz indywidualnej, raz zbiorowej. Znękany przedłużającym się cierpieniem ojciec zmarłej Orszuli w bolesnym doświadczeniu, jakie stało się jego udziałem, dopatruje się Bożego znaku względem siebie. Dochodzi mianowicie do wniosku, że śmierć dziecka nie pozostaje bez związku z postawą pychy, jaką sam reprezentował, pewny

tego, że osiągniętej przezeń wewnętrznej harmonii nie są w stanie nadwerężyć żadne ludzkie przypadki. Dopust Boży, jaki nań spada – utrata ukochanej córki – wytrącić ma go na dobre z uprzednio żywionych przeświadczeń. I tak też się dzieje. Zrównany z innymi śmiertelnikami, zanosi poeta korną modlitwę do Pana, wypatrując długo oczekiwanego pocieszenia.

Literackiego wzorca, do którego zbliża się Kochanowski, zwracając się do Boga, dostarcza biblijna Księga Psalmów Dawidowych, co zważywszy na resztę jego poetyckiego dorobku dziwić zdecydowanie nie powinno. Wspomnijmy tu nade wszystko o dokonanej przezeń całościowej parafrazie tej starotestamentalnej księgi, która ukończenia doczekuje się, co znaczące, w 1579 roku, a więc na krótko przed powstaniem samych *Trenów* (pierwodruk: 1580 r.). Nietrudno wyobrazić sobie zatem, że siadając do zredagowania obu interesujących nas tu liryków tak język, jak i poetycka wyobraźnia autora wciąż pozostawała pod silnym wpływem, opracowywanej przez niego latami, psalmodii. Myliłby się jednak ten, kto początków zależności czarnoleskiej Muzy od Dawidowego psałterza dopatrywał się dopiero w okresie prac nad jego polskojęzyczną parafrazą (rozpocząć miały się one w pierwszych latach ósmej dekady wieku szesnastego). Wyraźne ślady lektury tej starotestamentalnej księgi widać już w jednym z pierwszych wyszłych spod pióra Kochanowskiego tekstów: sięgającej początków lat sześćdziesiątych pieśni *Czego chcesz od nas, Panie*, pod względem tak leksykalnym, jak i wyobrażeniowym mocno zanurzonej w stylistyce biblijnych psalmów. Nie inaczej jest zresztą i w przypadku innych religijnych utworów Mistrza Jana, przykładowo *Modlitwy o deszcz* (fraszka III 72) czy pieśni ze zbioru *Fragmenta, albo pozostałe pisma*[5]. Ale jak przekonuje Jerzy Starnawski, określone językowe powinowactwa z biblijną Księgą Psalmów zdradzają także niektóre z dalekich od tematyki religijnej tekstów, takie jak dedykowana Stefanowi Batoremu *Pieśń o zdobyciu o Połocka*, fraszka *Do Jana* (III 20) czy *Odprawa posłów greckich*. Dziwić nie powinno zatem, że i w przypadku *Trenów* sięgnął poeta po tak często przez siebie wykorzystywaną biblijną księgę.

[5] Szczególnie silny związek z Dawidowym psałterzem zdradzają *Pieśni V* i *VI Fragmentów*, w obręb których włącza polski autor dwa różne passusy Psalmu 19. Zob. Kochanowski, 2022. Szczegółowe studia ujawniające zakres leksykalnych zależności poezji Jana z Czarnolasu z Biblią stanowią: Dobrzycki, 1905; Fallek, 1931; Starnawski, 1986. O poezji religijnej Kochanowskiego zob. również: Weintraub, 1974; 1981; Graciotii, 1989; Nowicka-Jeżowa, 2015; Rusnak, 2021.

Szczegółowe leksykalne zależności pomiędzy interesującymi nas trenami a poszczególnymi psalmami uwidaczniają krytyczne wydania funeralnego cyklu ku czci zmarłej Orszuli. Biblijne pochodzenie ma na przykład wzmiankowany już tu wizerunek szydzącego z „ludzkiej przestrogi" Boga (*Tren XVII*, w. 21–22). Raz pojawia się On w Psalmie 2, drwiąc z buntujących się przeciwko niemu władców i narodów (w. 4), raz śmieje z zakusów występnego, wiedząc, że dzień jego blisko (Ps 37 (36), 13)[6]. Obraz topniejącego niczym śnieg grzesznika z *Trenu XVIII* pobrzmiewa porównaniem do mięknącego wosku, jakim w stosunku do tęskniącego za Najwyższym posługuje się Psalmista: „est cor meum tamquam cera liquescens in medio ventris mei" (Ps 22 [21], 15)[7]. W innym przypadku źródłem antynomii: „Lubo wstając gore jasnie, / Lubo padnąc słońce gaśnie" (*Tren XVII*, w. 5–6), staje się, z dużym prawdopodobieństwem, psalmiczna fraza: „die ac nocte gravata est super me manus tua" (Ps 32 [31], 4)[8].

Najwięcej jednak materiału badawczego dostarcza przypadek wieńczącej *Tren XVIII* błagalnej frazy: „Użyj dziś, Panie, nade mną litości!" (*Tren XVIII*, w. 28). Jak się okazuje, w nieznacznie tylko zmodyfikowanej formie, wybrzmiewa ona w twórczości Mistrza Jana jeszcze sześciokrotnie, za każdym razem w ułożonej przezeń parafrazie *Psałterza*, co czyni zakończenie *Trenu XVIII* passusem najsilniej z dotąd tu omawianych zrośniętym z Dawidową psalmodią[9]. Warto przyjrzeć się poszczególnym jej użyciom, by uchwycić mnogość kontekstów, jakie z uwagi na wskazaną leksykalną bliskość kryją owe wykrzyczane w akcie desperacji słowa. Relatywnie najściślejsze więzy łączą interesującą nas frazę z tymi miejscami, w których (podobnie jak w niej) czasownik „użyć" przyjmuje formę imperatywu. Przypadków takich mamy w sumie cztery, przy czym w trzech

[6] Kochanowski, 1983: 164.

[7] Kochanowski, 1983: 166.

[8] Kochanowski, 1983: 163. Problem zakorzenienia *Trenu XVII* wśród zaczerpniętych ze Starego Testamentu poetyckich wyobrażeń (uwzględniając nade wszystko Księgę Hioba, nie pomijając jednak także psalmów) podjęła ostatnio Barbara Kaszowska-Wandor, „Przedziwna sztuka równowagi. *Tren XVII* Jana Kochanowskiego", *Terminus* 25.2 (2023): 105–137.

[9] O szczególnym upodobaniu Kochanowskiego do tego właśnie sformułowania świadczy fakt, że jedynie cztery z wchodzących tu w grę przypadków (Psalm 9, w. 49; 30, w. 32; 41, w. 11; 79, w. 30) mają swój odpowiednik w przybierającym tę czy inną postać czasowniku „misereor" (raz rzecz dotyczy formy „misertus": Ps 30, 11) – zob. Kochanowski, 1983: 165–166.

dodatkowo pojawia się, zbieżne z tekstem trenu, dopełnienie „nade mną". I to od nich rozpoczniemy nasz przegląd[10].

Tonem żywiołowo wygłaszanej chwały Pana przeniknięty jest pierwszy z interesujących nas, Psalm 9. Pobudzony w nim do wdzięczności śpiewak z radością wylicza Boże dobrodziejstwa, których pełna jest otaczająca go rzeczywistość. Oto Najwyższy utwierdził swoje panowanie na ziemi, kładąc kres poczynaniom ludzi występnych, wskutek czego zbudowane przez nich miasta obróciły się w ruinę, a pamięć o nich przepadła na wieki. Słowa Psalmisty dają wyraz silnemu przekonaniu co do uobecniania się w świecie Bożej sprawiedliwości – głównego tematu psalmu – egzekwującej swe wyroki w sposób tyleż nieuchronny, co dla bezpośrednio nimi dotkniętych nieoczekiwany. Jak zgrabnie ujmuje to Kochanowski, „W tym się dole potopili, / Którzy sami kopali; / W tym się sidle połowili, / Które sami stawiali" (Psalm 9, w. 61–64).

Interesujące nas sformułowanie o „używaniu litości" pada mniej więcej w połowie utworu, otwierając zarazem krótki passus, w którym całościowe spojrzenie na ujawniającą się wszem i wobec Bożą moc przełamane zostaje indywidualną perspektywą podmiotu mówiącego, z nadzieją wyczekującego zmiłowania:

Użyj nade mną litości,
Boże nieogarniony,
Patrz, w jakiej niebezpieczności
Jestem dziś położony!

Chciej mię z rąk srogich wybawić
Śmierci nieubłaganej,
Abych Twe sprawy mógł sławić
W cerkwi Twojej wybranej.

Jam smutny tak lamentował,
A Tyś usłyszał w niebie;
Teraz się będę radował
Mając obrońcę z Ciebie.

(Psalm 9, w. 49–60)

[10] Dodajmy, że dotychczasowi badacze *Trenów* zakresu leksykalnego oddziaływania Księgi Psalmów nie dopatrywali się wyłącznie we wskazanych tu przez nas utworach; psalmiczne pochodzenie ma mieć również, przynamniej zdaniem Janusza Pelca (2001: 546), zdradzająca podobieństwo do wersu 22 Psalmu 39, fraza: „Błąd – wiek człowieczy" z *Trenu I* (w. 18).

Rodzimy poeta poddaje stosowny fragment tekstu wyjściowego drobnym, zdawałoby się, lecz znaczącym modyfikacjom. Mniejsze dla nas znaczenie ma tu, typowa dla Kochanowskiego, podmiana realiów dawnej Palestyny na te bardziej swojskie – w tym przypadku rzecz tyczy się metonimicznych względem Jeruzalem „bram Córy Syjońskiej" („portis filiae Sion": Ps 9, 15) i wyobrażającej społeczność wiernych „cerkwi wybranej" – większe zaś rodzaj ustanowionej w tekście parafrazy relacji między Bogiem a człowiekiem. Choć tak w Wulgacie, jak i w wersji polskiej wzywający Pana nieszczęśnik doczekuje się odeń wybawienia, tylko Kochanowski wskazuje, że wybawienie owo jest bezpośrednią reakcją Najwyższego na kierowane do Niego błagania. Ujęty przez poetę prostymi słowy związek przyczynowo-skutkowy: „Jam smutny tak lamentował, / A Tyś usłyszał w niebie", nie tylko wskazuje na niezwłoczność udzielonej grzesznikowi pomocy, ale świadczy też o niemal familiarnym charakterze ukazanej tu relacji Bóg–człowiek. Zapożyczający się w modlitewnej leksyce psalmów ojciec Orszuli ma prawo żywić nadzieję, że i jego rozpaczliwe błagania spotkają się z przychylnością nieba, nawet jeśli przedmiot składanych próśb jest w jego wypadku nieco inny (podmiotowi mówiącemu psalmu grozi fizyczna i duchowa śmierć).

Podczas gdy kierowane do Boga pierwszoosobowe wezwanie zajmuje w Psalmie 9 ledwie małą część utworu, odnoszącego się zasadniczo do całej społeczności wiernych, dwa kolejne teksty, o których chciałbym wspomnieć, przyjmują formę intymnej osobistej modlitwy, dużo bliższej sytuacji lirycznej *Trenu XVIII*. Podobieństwo to widać szczególnie w Psalmie 41.

Ufny w Bożą troskę o człowieka pobożnego („Szczęśliwy, który ludzi upadłych ratuje, / Pan też w jego nieszczęściu nad nim się zmiłuje": Psalm 41, w. 1–2), zwraca się w nim mianowicie Psalmista, sam złożony chorobą, z błaganiem:

> Przetoż i ja, okrutną chorobą złożony,
> Do Ciebiem się uciekał, Boże nieskończony!
> Użyj, Panie mój, użyj nade mną litości,
> Uzdrów duszę, która zna do siebie swe złości!
>
> (Psalm 41, w. 9–12)

Przywołane tu pole semantyczne medycyny nie jest obce też cyklowi *Trenów*; z jego między innymi pomocą stan swój opisuje przygnieciony bólem ojciec dziecka. Dowodów na to dostarcza *Tren XVII*: w nim to mowa o chorobie, wobec której bezsilny jest ludzki rozum („Tak mię podparł [rozum] w mej chorobie": w. 28), płacz z kolei określony zostaje jako ciężkie lekarstwo „na umysł troskliwy" (w. 46)[11].

Coś, co w przypadku strapionego ojca Orszuli utożsamić dałoby się z przeżywaną przezeń psychiczną katorgą, w zacytowanym wyżej psalmie zyskuje konotację ze stanem grzechu, w jakim pogrążył się podmiot. Rozpoznanie owego stanu jest warunkiem uzyskania absolucji (uzdrowienia): „Uzdrów duszę, która zna do siebie swe złości!". A z tym właśnie mamy do czynienia w *Trenie XVIII*. To w nim po raz pierwszy, strącony z piedestału myśliciela-stoika, uznaje Kochanowski własną przyrodzoną grzeszność i z tejże pozycji wygląda on Bożego zmiłowania. Ma ono nadejść mimo licznych, ciążących jego sumieniu, występków, a właściwie to wskutek tych występków otwartego wyznania.

Tak zależność ta ujęta została w końcowej strofie *Tren XVIII*, a więc bezpośrednio przed tym, jak z długo wyczekiwanym pocieszeniem przybywa do poety jego matka:

> Wielkie przed Tobą są występy moje,
> Lecz miłosierdzie Twoje
> Przewyssza wszytki złości.
> Użyj dziś, Panie, nade mną litości!
>
> (*Tren XVIII*, w. 25–28)

Trudno nie dostrzec, jak bliski ideowo jest ów passus zacytowanemu wyżej dystychowi z Psalmu 41, nawet jeśli brak w *Trenie XVIII* bezpośrednich skojarzeń choroby.

---

[11] Źródeł medycznej metaforyki w końcowych partiach cyklu *Trenów* Elwira Buszewicz dopatruje się we wpływie *Secretum* Franciszka Petrarki i słynnego „prosimetrum" Boecjusza (Buszewicz*:* 107–108). W tej samej rozprawie tak ujmuje ona zaś interesującą nas kwestię zależności *Trenów XVII* i *XVIII* od Dawidowej psalmodii: „*Treny XVII* i *XVIII*, odwołujące się inwencyjnie do materii biblijnej, mają postać psalmów pokutnych, niebędących bezpośrednią parafrazą biblijnych hymnów Dawidowych, lecz stanowiących konstrukcję *ad instar Psalmorum*" (Buszewicz: 114).

Jeszcze jeden istotny, jak się wydaje, element łączy wspomniany psalm z *Trenami*. Mam tu na myśli wyszczególnioną w incipicie postać tego, kto „ludzi upadłych ratuje", dzięki czemu liczyć on może na wybawienie z rąk Pana. To właśnie ufność w szczególną Bożą opiekę nad tymi, którzy ochoczo służą innym, skłania Psalmistę do wypowiedzenia prośby w swym imieniu, co każe sądzić, iż do owego uprzywilejowanego grona należy i on sam. A sugestię tę dodatkowo wzmacnia polski autor spójnikiem „przetoż". Trudno nie doszukiwać się podobieństw pomiędzy owym niegdysiejszym wspomożycielem potrzebujących, dziś złożonym chorobą, a ojcem Orszuli. On też, dzieląc się z odbiorcą swą życiową filozofią, niósł nierzadko wsparcie tym, którzy wsparcia takiego potrzebowali. Przywołajmy dla przykładu osadzoną na gruncie stoickim *Pieśń II 9* o incipicie: „Nie porzucaj nadzieje, / Jakoć się kolwiek dzieje", której pouczenia, jak to o obojętnym wobec zawirowań losu „sercu jednakim" (w. 22) (Kochanowski, 1997: 68–69), podlegają w obrębie *Trenów* najbardziej bodaj widocznej dezaktualizacji.

Degradacja niedawnego mentora, który choć tak ochoczo pouczał innych, sam ze swej opresji wydostać się nie umie, staje się w czarnoleskiej trenodii przedmiotem wielokrotnej tematyzacji. Służy jej zarówno obraz upadku ze schodów prowadzących do poznania Mądrości z *Trenu IX*, jak i upodobnienie podmiotu mówiącego *Trenu XVI* do Cycerona, w równym stopniu co on bezsilnego w obliczu osobistych tragedii[12]. Kwestia ta doczekuje się domknięcia w *Trenie XIX*, a dokładniej w słowach zachęty, jakie do strapionego syna kieruje pojawiająca mu się we śnie matka: „Cieszyłeś przed tym insze w takiejże przygodzie: / I będziesz w cudzej czulszy niżli w swojej szkodzie? / Teraz, mistrzu, sam sie lecz!" (*Tren XIX*, w. 143–145). Lekarstwo – gwarant skutecznej terapii – tkwi zatem w samym chorym i ma, jak w Psalmie 41, związek z oferowaną przez niego wcześniej pomocą. Choć, dodać trzeba, w tekście biblijnym to ostatecznie Bóg wyciąga rękę do potrzebującego, podczas gdy wedle pouczeń Anny Kochanowskiej siły, by pokonać doskwierające człowiekowi cierpienie, szukać winien w sobie on na własną rękę.

Czy podczas pracy nad parafrazą Psalmu 41 poeta odnosił jego frazy w jakiejś szczególnej mierze do siebie, trudno orzec. Na pewno jednak sposób,

[12] Zob. m.in. Grzeszczuk: 109–110.

w jaki ujmuje on owe gwarantujące Bożą troskę zasługi z wersu 2, ewentualność taką czyni zdecydowanie prawdopodobną. Odchodzi mianowicie polski autor od ścisłego określania tych, którym dzieje się krzywda, a którzy liczyć mogą na wsparcie ze strony bohatera – w tekście łacińskim mowa jest o nędzarzu: „Beatus qui intellegit de egeno" (Ps 41, 2), utwór szesnastowieczny wzmiankuje o ratowaniu „ludzi upadłych", kategorii zatem znacznie szerszej, dającej się aplikować i do przyjmowanej nieraz przez Kochanowskiego roli mentora. Poetycki kształt, jaki w polskiej mowie przyjmuje incipit Psalmu 41, daje zatem, potencjalną przynajmniej, sposobność, by dopatrywać się we wskazanym w nim Bożym wybrańcu ojca Orszuli, prawdopodobnym tym samym czyni realizację zapewnienia, które owo wskazanie uzupełnia: „Pan też w jego nieszczęściu nad nim się zmiłuje; / Pan go w cale zachowa i zdrowia nabawi, / I w szczęściu nieodmiennym z łaski swej postawi" (Psalm 41, w. 2–4)[13].

Spośród pozostałych psalmów, w których pada interesujące nas sformułowanie o używaniu litości (choć tym razem odejść nam wypada od formy imperatywu), zaskakująco wiele podobieństw z dramatyczną sytuacją, która stała się udziałem ojca Orszuli, wykazuje Psalm 30. Oddaje on, jak chce tego utrwalona tradycja egzegetyczna, uczucia towarzyszące Dawidowi, gdy zagrożony przez wojska Saula, przebywał na pustyni Maon[14]. Biorąc pod uwagę sprzyjające mu jeszcze nie tak dawno szczęście, wypomina sobie podmiot mówiący zbytnią

[13] Dopowiedzmy, że formy „użyj (nade mną) litości" znajdziemy jeszcze w dwóch innych psalmach pióra Jana Kochanowskiego, tyle że w ich wypadku sytuacja liryczna zawężona jest do żałosnych wyrzekań podmiotu mówiącego na stan, jaki stał się jego udziałem, brak w nich natomiast bezpośredniego wskazania perspektywy ocalenia. Rzecz tyczy się Psalmu 143, stanowiącego modlitwę grzesznika, proszącego Boga o opiekę oraz wybawienie z rąk nieprzyjaciół. Wypatrując Bożego zmiłowania, woła on: „Prze sławę swoję rozwiąż mię z trudności / A użyj zwykłej nade mną litości" (w. 35–36). Psalm 79 z kolei – drugi z domagających się wzmiankowania – to rozbudowany lament nad gruzami Jeruzalem, w którym opisy dokonanych przez najeźdźców zniszczeń przeplatają się z nawoływaniami do godziwej na nich pomsty. Do dokonania jej wzywa się Najwyższego, który odpuścić winien Izraelowi jego przeszłe winy (rzeczywisty powód doświadczonego najazdu) i okazać mu Swą litość:

> Nie chciej pomnieć naszych złości,
> Ale użyj swej litości
> Nad nami utrapionymi,
> Sługami, o Pani, Twymi (w. 29–32).

[14] Zob. Lussier: 321. Mowa o wydarzeniach zaprezentowanych w 1 Sm, 24–28.

zarozumiałość, w jaką wskutek niego popadł, obecnie zaś przeżywaną niedolę traktując jako słusznie odebraną od Boga nauczkę:

Mnie po prawdzie szczęście było
Tak dalece już zbłaźniło,
Żem śmiał rzec: w tej klubie stoję,
Że się odmiany nie boję.

Panie, Twoja łaska była
Mnie tak mocno utwierdziła;
Ale skoroś twarz odwrócił,
Wnet-eś moję hardość skrócił.

Cóżem ja miał począć sobie,
Jedno głos podnieść ku tobie?

(Psalm 30, w. 17–26)

Sytuacja, z jaką mierzyć przyszło się bohaterowi *Trenów*, wydaje się w stosunku do tej opisanej powyżej bliźniaczo podobna. I on powiedzieć może o sobie, że nim dotknięty został rodzinną tragedią, trwał w przeświadczeniu, iż nic złego w życiu go nie spotka, czy to ufny w osiągniętą przez siebie stoicką cnotę – temat podjęty w *Trenie XI* – czy to przekonany co do nieznaczności własnej egzystencji:

Wiodłem swój żywot tak skromnie,
Że ledwie kto wiedział o mnie,
A zazdrość i złe przygody
Nie miały mi w co dać szkody.

(*Tren XVII*, w. 17–20)

I jego wszakże Bóg postanowił wyrwać ze zbyt pochopnie powziętych przekonań, w jednej chwili ujawniając całą ich niedorzeczność[15]. Interwencja ze strony Najwyższego, w psalmie nazwana odwróceniem twarzy, w *Trenach* – dotknięciem, bądź „stanięciem" Pańskiej ręki, ma zatem na celu wytrącenie człowieka z jego grzesznej pychy, wymuszenie na nim, by przyjął przypisaną mu kondycję: w pełni zależnego od Bożych wyroków stworzenia.

[15] Przywołane wersem 18 Psalmu 30 „zbłaźnienie" odwołuje do licznie obecnej w twórczości Jana Kochanowskiego topiki błazeńskiej, służącej opisaniu nade wszystko relacji Bóg–człowiek. Zob. więcej: Nowicka-Jeżowa, 2019: 41–63.

Tak jak w przypadku Psalmisty, tak i w odniesieniu do Kochanowskiego interwencja ta okazuje się skuteczna. Wyzbyty niegdysiejszego przekonania co do własnej wyjątkowości, wmieszany w tłum podobnych mu grzeszników (jedyne w cyklu posłużenie się podmiotem zbiorowym), przyznaje się w *Trenie XVIII* do dzielonych z innymi śmiertelnikami zaniedbań:

My, nieposłuszne, Panie, dzieci Twoje,
W szczęśliwe czasy swoje
Rzadko Cię wspominamy,
Tylko rozkoszy zwykłych używamy.

Nie baczym, że to z Twej łaski nam płynie,
A także prędko minie,
Kiedy po nas wdzięczności
Nie uznasz, Panie, za Twe życzliwości.

Miej nas na wodzy, niech nas nie rozpycha
Docześna rozkosz licha!
Niechaj na Cię pomniemy
Przynamniej w kaźni, gdy w łasce nie chcemy!

(*Tren XVIII*, w. 1–12)

Ostatecznie, mając na uwadze, że do utraty córki przyczynić mógł się sam własną pychą (kwestia rozważana również w *Trenie XV*), kieruje do Boga – niczym Dawid („Cóżem ja miał począć sobie, / Jedno głos podnieść ku Tobie?": Psalm 30, w. 25–26) – swe korne błaganie:

Wielkie przed Tobą są występy moje,
Lecz miłosierdzie Twoje
Przewyższa wszytki złości.
Użyj dziś, Panie, nade mną litości!

(*Tren XVIII*, w. 25–28)

Choć tymi słowy *Tren XVIII* się kończy i nie jest dane nam poznać Bożej na nie reakcji, analogiczny przypadek biblijnego Psalmisty każe domniemywać, że Najwyższemu miła okaże się przyjęta postawa pokory i nie będzie On zwlekać z zadośćuczynieniem tej prośbie. Przekonują o tym sugestywne antynomie, w jakie w tekście psalmu ujęto relacje między Bożym gniewem a czasem Jego łaski: „Gniew Jego nie trwalszy piany, / A łaski wiek nieprzetrwany" (Psalm 30,

w. 13–14), ale i casus samego Dawida – o swych trudach wojennych wyśpiewuje on z określonej perspektywy czasu – który uzyskane zmiłowanie rozgłasza takimi oto słowy:

> Użyłeś zwykłej litości,
> Obróciłeś płacz w radości;
> Zdjąłeś ze mnie wór żałobny,
> A włożyłeś płaszcz ozdobny.
>
> (Psalm 30, w. 33–36)

Dzięki Bożej interwencji czas żałoby i płaczu w mgnieniu oka przemienić się ma szansę w czas radości oraz świętowania. Nie sposób w to wątpić, zwłaszcza gdy ma się na uwadze Dawidowe przypadki i to, jak szybko ze ściganego z całą mocą dysydenta stał się on władcą Izraela. Świadomy owych konotacji czytelnik *Trenu XVIII* łatwo dopowiedzieć może sobie szczęśliwy epilog i w przypadku ojca małej Orszuli[16].

Wspomnijmy na koniec i o Psalmie 118, w którym znajdujemy stwierdzenie: „Wzywałem Go w przygodzie, a On w mej ciężkości / Użył nade mną litości" (w. 9–10). Wiązany z radosnymi okolicznościami Święta Sukkot (względnie Paschy)[17] utwór wypełniają słowa z entuzjazmem głoszonej chwały Pana. I choć podmiot mówiący wypowiada się w nim w imieniu całej, przepełnionej wdzięcznością, społeczności Izraelitów, nie trudno doszukać się w tekście również, bliskiego stylistyce *Trenów*, tonu intymnej modlitwy. Wziąwszy pod uwagę grozę sytuacji, w jakiej dopiero co znajdował się lud Boży (w psalmie mowa o licznych zagrażających mu nieprzyjaciołach), oraz chwalebne z niej, mocą Pana, wybawienie, także bohater czarnoleskiej trenodii liczyć może, że i w jego wypadku urzeczywistni się Boże miłosierdzie, i że w swej rozpaczy zyska on pocieszenie. W efekcie, wzorem Psalmisty, zaśpiewać będzie mógł: „On jest moja potężność, On wesele moje, / Jemum winien zdrowie swoje" (w. 25–26).

Choć nie da się stwierdzić, by *Treny XVII* oraz *XVIII* miały swe konkretne całościowe wzorce w którychś spośród stu pięćdziesięciu psalmów Dawidowych, bez wątpienia zanurzone są one w charakterystycznej dla nich dykcji, co dziwić

---

[16] O paraleli pomiędzy cierpieniem bohatera *Trenów* i cierpieniem Dawida zob. Borowski: 175–176.

[17] Zob. *Międzynarodowy komentarz…*; Booij, 2015.

nie powinno, gdy weźmie się pod uwagę pisarską praktykę Kochanowskiego, który prócz dokonania kompletnej, wielce udanej, parafrazy psałterza posługiwać zwykł się wywiedzioną zeń stylistyką również w swej oryginalnej, by tak rzec, poezji. W przeciwieństwie jednak do pieśni jego autorstwa – w nich przeważa komponent pochwalny – oba wspomniane treny wpisują się raczej w tradycję psalmów pokutnych, tudzież pochwalno-błagalnych. O szczególnym powiązaniu rodzimej trenodii z Księgą Psalmów świadczą przeanalizowane przez nas przypadki użycia frazy o „używaniu litości". Jej rola w obrębie cyklu *Trenów* jest nie do podważenia: to nią kończy się modlitwa strąconego z piedestału mędrca z *Trenu XVIII* i to bezpośrednią reakcją na nią staje się zesłany mu przez Boga zwid, źródło ostatecznie zyskanego przezeń pocieszenia. Wszechobecność owego wezwania (w tej samej, tudzież lekko tylko zmienionej formie) w *Psałterzu Dawidowym* osadza ojca Orszuli i zanoszone przezeń prośby w kontekst typowej dla tej biblijnej księgi stylistyki, ale i uwidaczniającego się w niej sensu Bożego działania. Najwyższy, utrzymujący swój lud w karności twardą ręką, tyleż chętnie karze go za występki, co zwraca ku niemu na powrót swe życzliwe oblicze, pod warunkiem, iż zdobędzie się on na postawę autentycznej pokory. Pomny na to bohater Kochanowskiego, używając języka psalmicznej modlitwy, liczyć może na wypełnienie się i w jego przypadku owej Bożej logiki, i to zanim jeszcze stanie mu przed oczami matka z Orszulą na ręku.

Bibliografia

Źródła

Biblia sacra iuxta vulgatam versionem. Recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robert Weber, praeparavit R. Gryson. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

Kochanowski, Jan. *Treny*. Oprac. Jerzy Pelc, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.

------. *Dzieła wszystkie. Wydanie sejmowe*. T. 2: *Treny*. Oprac. Maria Renata Mayenowa, Lucyna Woronczakowa, Jerzy Axer, Maria Cytowska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.

------. *Pieśni*. Oprac. Ludwika Szczerbicka-Ślęk. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1997.

------. *Dzieła wszystkie. Wydanie sejmowe*. T. 5: *Fragmenta*. Oprac. Elwira Buszewicz, Barbara Milewska-Waźbińska, Wojciech Ryczek, Krystyna Wilczewska, Zdzisław Zawadzki. Warszawa: IBL, 2022.

Opracowania

Booij, Thijs. „Psalm 118 and Form Criticism". *Biblica* 96.3 (2015): 351–374.

Borowski, Andrzej. „O trwodze, rozpaczy i nadziei w *Trenach* Jana Kochanowskiego". *Jan Kochanowski. Interpretacje*, red. Jan Błoński. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989. 166–177.

Buszewicz, Elwira. „Multa mecum loquor. Łaciński Petrarca a polski Kochanowski". *Rzeczy minionych pamięć. Studia dedykowane profesorowi Tadeuszowi Ulewiczowi w 90. rocznicę urodzin*, red. Andrzej Borowski, Jakub Niedźwiedź. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007. 101–119.

Dobrzycki, Stanisław. „*Psałterz* Jana Kochanowskiego w stosunku do innych jego pism". *Pamiętnik Literacki* 4.4 (1905): 490–509.

Fallek, Wilhelm. „Świat biblijny w twórczości Kochanowskiego". *Pamiętnik zjazdu naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1931. 383–421.

Graciotii, Sante. „Religijność poezji Jana Kochanowskiego". *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – twórczość – recepcja*, t. 1, red. Jerzy Pelc, Paulina Buchwald-Pelcowa, Barbara Otwinowska. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1989. 331–347.

Grzeszczuk, Stanisław. *„Treny" Jana Kochanowskiego*. Warszawa: WSiP, 1988.

Kochan, Anna. „«Słowicze pióra» i «kamienny słup». Jeszcze o interpretacji *Trenów* Jana Kochanowskiego". *Wiązanie sobótkowe: studia o Janie Kochanowskim*, red. Estera Lasocińska, Wiesław Pawlak. Warszawa: IBL, 2015 310–321.

Lussier, Ernest. „The New Latin Psalter: An Exegetical Commentary XIV: Psalms 30 and 31". *The Catholic Biblical Quarterly* 12.3 (1950): 321.

Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego: komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek. Red. wyd. oryg. William R. Farmer, Sean McEvenue, Armando J. Levoratti, David L. Dungan. Red. wyd. pol. Waldemar Chrostowski, Tadeusz Mieszkowski, Paweł Pachciarek. Warszawa: Verbinum, 2000.

Nowicka-Jeżowa, Alina. „Jan Kochanowski wobec protestantyzmu". *Ewangelizm reformowany w Pierwszej Rzeczypospolitej. Dialog z Europą i wybory aksjologiczne w świetle literatury i piśmiennictwa XVI–XVII wieku*, red. Dariusz Chemperek. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015. 216–274.

------. „«U Boga każdy błazen». Renesansowy portret błazna". Tejże, *Spotkania w labiryncie. Szkice o poezji Jana Kochanowskiego*. Kraków: Polska Akademia Uniejętności, 2019. s. 41–63.

Pelc, Jerzy. *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.

Rusnak, Radosław. „Nie-obecny Nowy Testament. Do dyskusji o kształcie wyznaniowym poezji religijnej Jana Kochanowskiego". *Prace Polonistyczne* 76 (2021): 133–154.

Starnawski, Jerzy. „O psalmicznych elementach niektórych utworów Kochanowskiego (poza *Psałterzem*)". *Biblia a literatura*, red. Stefan Sawicki, Jan Gotfryd. Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, 1986. 169–188.

Weintraub, Wiktor. „Religia Kochanowskiego a polska kultura renesansowa". *Pamiętnik Literacki* 65.1 (1974): 3–22.

------. „O poezji religijnej Jana Kochanowskiego". *Polska liryka religijna*, red. Stefan Sawicki, Piotr Nowaczyński. Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, 1981. 37–65.

Wilczek, Piotr. *Dyskurs, przekład, interpretacja: literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice: Gnome, 2001.

Ziemba, Kwiryna. *Poezja ostatecznych konsekwencji*, w: *Jan Kochanowski. Interpretacje*, red. Jan Błoński. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989. 146–165.

Laments XVII and *XVIII* by Jan Kochanowski against the biblical Book of Davidic Psalms

Summary

Reflecting on the place of the *Laments XVII* and *XVIII* within the funerary cycle of Jan Kochanowski, the author of the article comes to the conclusion that, contrary to appearances, it is possible to identify many arguments in favor of their integral relationship with the rest of the collection. However, the fundamental purpose of the dissertation is to set both works in relation to the biblical tradition of the Book of Psalms.

The author's attention is particularly drawn to the crowning phrase of *Lament XVIII*: "Use mercy on me today, O Lord!," which the poet uses in only slightly altered form on six other occasions, each time in a paraphrase of the Psalter of his pen. Analysis of individual cases leads to the conclusion that the hero of the *Laments*, plunged into despair, can count on a favorable response from his Creator. For He always comes to the aid of those who humbly turn to Him asking for mercy.

Keywords: Book of Psalms, Jan Kochanowski, *David's Psalter*, *Laments*, religious poetry of the Polish Renaissance

Słowa kluczowe: Księga Psalmów, Jan Kochanowski, *Psałterz Dawidów*, *Treny*, poezja religijna polskiego renesansu

Cytowanie

Rusnak, Radosław. „*Treny XVII* i *XVIII* Jana Kochanowskiego wobec biblijnej Księgi Psalmów Dawidowych". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 45–61. DOI: 10.18276/rk.2023.14-02.

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 63–79
DOI: 10.18276/rk.2023.14-03
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Klaudia Koczur-Lejk
Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0000-0002-6395-6128

Przekład a twórczość własna w świetle tłumaczeń polsko-czeskich XVI i XVII wieku

W drugiej połowie XVI wieku w relacjach literackich polsko-czeskich nastąpiły istotne zmiany. Rozkwit kultury polskiej spowodował, że silne w stuleciach wcześniejszych wpływy czeskie ustały[1], a stosunki między dwiema literaturami zaczęły nabierać charakteru obustronnej wymiany, a nawet dominującą stała się strona polska. W Czechach bowiem przejście do czasów nowożytnych wiodło przez husytyzm, którego następstwa były niezwykle istotne i odcisnęły wyraźne piętno również na produkcji literackiej. Piśmiennictwo czeskie tego okresu przeniknięte było duchem praktycyzmu, cechowało je nastawienie na potrzeby życia, związek z aktualną problematyką społeczną i ideową, dążenie do poznania świata. Przeważała twórczość z funkcją dydaktyczną, moralizatorską, przeznaczona dla szerszych warstw. Nastąpił rozkwit prozy, a najbogatszy jej dział stanowiła produkcja piśmiennicza podsycana przez spory konfesyjne i w ogóle związana z życiem religijnym: kazania, postylle, traktaty, polemiki. Obok nich powstawały dzieła naukowe: historyczne, geograficzne i przyrodnicze, zaś beletrystyka przesunęła się na peryferie ruchu literackiego. Skromny dorobek poetycki reprezentowała pieśń religijna, wiersze dydaktyczne, satyryczne

[1] O czeskich wpływach na język i piśmiennictwo Polski średniowiecznej pisał m.in. Władysław Nehring w kontekście analizy *Bogurodzicy*, *Psałterza floriańskiego*, *Psałterza puławskiego* i *Biblii królowej Zofii* (Nehring, 2017). Na temat oddziaływań czeskich na kulturę polską zob. także publikacje Marzeny Matli, w których autorka zamieściła bogaty wykaz literatury przedmiotu (Matla, 2012; 2017).

i okolicznościowe. Również w twórczości dramatycznej, odradzającej się w postaci dramatu szkolnego, biblijnego oraz świeckiego, wiódł prym dydaktyzm i satyra (Magnuszewski, 1977: 120).

Czesi zaczęli coraz bardziej zwracać się ku Polsce z powodu panującej w niej wolności sumienia i swobód politycznych, jak również ze względu na bogatszą już wtedy kulturę literacką i ożywiony ruch piśmienniczy, przesiąknięty prądami odrodzenia, wolny od jednostronności religijnej obecnej w ich literaturze rodzimej. Przekłady i przeróbki z języka czeskiego na polski stały się rzadsze i dotyczyły prawie wyłącznie zagadnień teologii protestanckiej, krzewionych przez przebywających w Polsce na emigracji braci czeskich (Lehr-Spławiński i in.: 122).

Pierwszym przekładem z języka polskiego na czeski była dramatyczna satyra *Tragedie neb hra žebračí z polské řeči do češtiny přeložena*, wydana w Litomyślu w 1573 roku. Utwór ten zyskał w Czechach uznanie i dużą popularność, o czym świadczą dwa późniejsze wydania z lat 1608 i 1619. Tłumacz dość wiernie oddał zawartość poszczególnych partii oryginału, ale dokonał kilku modyfikacji w tekście, tj. sczeszczył nazwy własne, opuścił dedykację oraz fragmenty, które wydały mu nieodpowiednie ze względu na podtekst seksualny. Swoje decyzje translatorskie wyjaśniał czytelnikom w dopisanym przez siebie zamknięciu (*zavírka*). W ostatniej części tego dodatku odsyłał osoby zainteresowane frywolną tematyką, która został przez niego usunięta, jako że osłabia umysł i wzbudza złe żądze, do XV-wiecznego wiersza miłosnego Hynka z Poděbradów: „*V čemž jestli se kdo kocha / jest toho nemalá trocha / v Majovém snu kdys napsáno / i tištěním ven vydáno"* (Máchal: 429).

Według Józefa Magnuszewskiego czeska wersja *Tragedii żebraczej* jest wyraźnie obciążona „dydaktyczno-moralizatorskim balastem". Badacz uważał, że „wszystko to odpowiada ogólnemu charakterowi czeskiej literatury szesnastowiecznej, na której pierwiastek religijny o surowym, dydaktycznym zabarwieniu wywarł silniejsze niż u nas piętno" (Magnuszewski, 1952: 630). Podobne spostrzeżenia wyraził Josef Bečka, który na podstawie przytoczonej powyżej wypowiedzi tłumacza sformułował następujący pogląd:

> V těchto slovech jest vystižen jasně rozdíl vývojové cesty obou literatur: renesanční pojetí života i umění, které zdůrazňuje život pozemský, jeho radosti a vášně a nevyhýbá se ani ožehavým problémům lásky i za cenu lascivnosti. Toto pojetí se v Polsku výrazně projevuje a dovoluje vytvořit literaturu naprosto odlišnou od

> písemnictví dřívějších věků. V Čechách, kde zůstává základem problém nábožensko-mravní a tím i jistá nechuť k tělesnosti i k umění, zavánějícímu pohanstvím, není pro toto pojetí pravého podkladu.
>
> (Bečka: 164–165)

Na polu literatury religijnej w 1592 roku wyszła w Czechach *Postylla mniejsza* Jakuba Wujka w tłumaczeniu jezuity Ondřeja Modestýna Hradeckiego, która w środowisku czeskich, patriotycznie usposobionych jezuitów była wykorzystywana do wzmacniania tożsamości narodowej w jej wersji katolickiej. Drugie wydanie dzieła w roku 1629 stanowi dowód jego popularności i świadczy o tym, że czescy katolicy z powodu braku ortodoksyjnych pism rodzimych chętnie sięgali po literaturę obcą. Jak wynika z badań Jana Linki, przekład postylli jest dość swobodny. Tłumacz uzupełnia tekst o kazania na dni świętych narodu, dla którego przeznaczone było dzieło, i opuszcza kazania na dni polskich świętych – Stanisława i Jadwigi. Ponadto pomija kazanie na dzień św. Wojciecha, ponieważ zawierało najwięcej aluzji do polskiej historii (Linka, 2003: 123–129).

W rękopisie pozostał przekład jednego z najlepszych utworów polskiej kontrreformacji – *Żywotów świętych* Piotra Skargi, które ze względu na swój znakomity styl i język ma wielkie znaczenie dla rozwoju polskiej prozy artystycznej. Tłumaczem był jezuita Vojtěch Šebastián Scipio Berlička, uczeń Skargi. Czterdzieści siedem żywotów przetłumaczonych ze Skargi ukazało się w dziele *Obora Panenská* (1634). Pięćdziesiąt pięć żywotów z pierwszych trzech miesięcy roku nie zostało wydrukowanych. Żywot św. Grzegorza włączył Berlička do swojej pracy *Rozmlouvání svatého Řehoře papeže…* (1602). Z pism Skargi wyszedł drukiem także *Pobožný soldát* (1634), będący przekładem jego drobnej pracy *Żołnierskie nabożeństwo* (1618) (Linka, 1999: 131–140).

Czeskie tłumaczenia polskich dzieł reformacyjnych zachowały się w rękopisach, w tym dwa egzemplarze *Postylli* Grzegorza z Żarnowca z 1594 i 1588 roku (Hrubý: 169–172).

Do powstania największej liczby przekładów z języka polskiego na czeski na przełomie wieków XVI i XVII przyczynił się Bartłomiej Paprocki – pisarz, który emigrował na ziemie Korony Czeskiej w 1588 roku w konsekwencji swego zaangażowania politycznego w czasie wolnej elekcji w Polsce. Jego przymusowy wyjazd na obczyznę nastąpił bezpośrednio po bitwie pod Byczyną,

w której brał czynny udział. W wyniku porażki armii arcyksięcia Maksymiliana z wojskami Jana Zamoyskiego pisarz – jako zwolennik Habsburga – zmuszony był do opuszczenia kraju ojczystego z obawy przed prześladowaniami. Ponad 25 lat przebywał na Morawach i w Czechach, gdzie kontynuował pracę twórczą i powiększał swój dorobek literacki, który już w Polsce był bogaty i obejmował wiele dzieł należących do różnych form gatunkowych. Znajdowały się wśród nich utwory epickie dające obraz życia szlachty polskiej, satyry obyczajowe zawierające krytykę płci żeńskiej, utwory publicystyczne służące walce politycznej i nawołujące do krucjaty antytureckiej, a także obszerne opracowanie heraldyczne *Herby rycerstwa polskiego* (1584).

Po przyjeździe na emigrację Paprocki korzystał z gościnności morawskiej szlachty, następnie przebywał na dworze biskupa ołomunieckiego Stanislava Pavlovskiego, a po jego śmierci przeniósł się do Czech. Tam nawiązał bliskie kontakty z przedstawicielami najwybitniejszych czeskich rodów katolickich, którzy wspierali go finansowo. Mecenasom odwdzięczał się, dedykując im swoje dzieła. W pierwszym okresie działalności literackiej na obcej ziemi Paprocki chciał zapoznać Czechów z polską twórczością renesansową. Z dużym prawdopodobieństwem można go uznać za współtwórcę czeskiego tłumaczenia dialogu *Warwasa z Dykasem*, znanego również jako dialog *Warwasa z Lupusem* Mikołaja Reja, w którym podejmowane są rozważania, czy warto wstępować w związek małżeński, czy nie. Pełna wersja utworu polskiego nie przetrwała do dzisiejszych czasów, zachował się jedynie staroczeski przekład tekstu, który odkrył przypadkowo Čeněk Zíbrt, czeski bibliograf, folklorysta i etnograf. Starodruk złożony z 24 kart znajdował się w Muzeum Królestwa Czeskiego, nie zawierał jednak karty tytułowej, w związku z czym początkowo sądzono, że jest to oryginalny tekst czeski. Dopiero odnalezienie fragmentu dialogu Reja w Bibliotece Jagiellońskiej przez Kazimierza Piekarskiego pozwoliło na rozstrzygnięcie niejasności i dowiedzenie, że dialog Warwasa z Dykasem był oryginalnym tekstem polskim (Piekarski: 3–18). W czeskich studiach literaturoznawczych na przestrzeni lat niejednokrotnie powracano do *Warwasa*, próbując rozstrzygnąć, kto był tłumaczem utworu Reja. Historyk literatury Julius Heidenreich nie zgodził się ze Zíbrtem, według którego przekład czeski został dokonany przez Tobiáša Mouřenína, autora prac o podobnej tematyce. Heidenreich swoje zainteresowanie skupił na obecnych w przekładzie polonizmach. Zastanowiło go, że nawet

w inwokacji, która była samodzielnym dodatkiem tłumacza, pojawił się „rażący" polonizm *bílá hlava* (białogłowa). Heidenreich uznał, że Czech nie pozwoliłby sobie na użycie takiego wyrażenia, szczególnie we fragmencie dodanym z własnej inicjatywy. Badacz wskazał również inne słowa użyte pod wpływem polskiego: *řeč* w znaczeniu *rzecz* zamiast *mowa* oraz *chudý* w znaczeniu *szczupły*, podczas gdy w czeskim wyraz ten oznacza *biedny*, poza tym zwrócił uwagę na liczne miejsca, gdzie występuje polska składnia. To wszystko, zdaniem Heidenreicha, wskazywałoby, że tłumacz pochodził z Moraw bądź też że był to Polak posługujący się językiem czeskim. Taki tok myślenia jednoznacznie naprowadził Heidenreicha na Bartłomieja Paprockiego. Potwierdzeniem tej tezy ma być fakt, że Paprocki interesował się podobną problematyką, jego satyra *Nauka rozmaitych filozofów obierania żony* (1590) bezpośrednio nawiązuje do *Warwasa*. Heidenreich uważał, że Paprocki mógł dokonać przekładu dialogu Reja między 1600 a 1602 rokiem, w tym czasie ukazały się bowiem jego dzieła o podobnej tematyce, w 1601 *Stav manželský,* a w 1602 *Panna* (Heidenreich: 384– 3920). Inne zdanie wyraził autor czeskiej monografii o Paprockim, Karel Krejčí. Według niego dzieło Reja znalazło się w Czechach istotnie dzięki Paprockiemu, który przywiózł ze sobą liczne książki polskie, zainspirował do przekładu, ale dokonał go czeski pisarz Tobiáš Mouřenín. Krejčí stwierdził ponadto, że przekład nie mógł być w tym czasie, który sugerował Heidenreich, sporządzony przez samego Paprockiego, bo po roku 1600 pisał on prawie wszystko prozą, a swe polskie dzieła przerabiał w innym duchu niż jest napisany dialog Reja (Krejčí, 1946: 263). Nie sposób się jednak z tym zgodzić, ponieważ *Panna* Paprockiego, wydana w 1602 roku, wprawdzie stylizowana jest na traktat teologiczny, ale w niektórych miejscach tematycznie nawiązuje do dialogu Reja (Koczur-Lejk, 2014: 59).

Mimo braku ewidentnych dowodów potwierdzających udział Bartłomieja Paprockiego w przekładzie *Warwasa*, jego rola wydaje się tu znacząca. Najpewniej utwór Reja znalazł się w Czechach właśnie dzięki niemu jako reprezentatywna część polskiej poezji renesansowej, z którą chciał zapoznać Czechów. I na tym nie poprzestał. W latach 1597–1600 Paprocki wydał wierszowane trzytomowe dzieło *Nová kratochvíle*, w którym zamieścił tłumaczenia niektórych wierszy ze swoich polskich utworów z lat dziewięćdziesiątych XVI wieku *Próba cnót dobrych* i *Nauka rozmaitych filozofów obierania żony.* Pierwsza i trzecia część dzieła, zawierające apoftegmaty i pouczające anegdoty z życia, nie zyskały

uznania badaczy. Zostały scharakteryzowane jako prymitywne i bezbarwne. Szczególnie krytycznie był oceniony tom pierwszy, który zarówno od strony treści, jak i formy uznano za zupełnie bezwartościowy, a główną winę przypisano tłumaczowi, którym był Jan Buryan Vodička (Krejčí, 1972). Jego dość swobodne podejście do wersji oryginalnej może prowokować pytanie, czy Vodička na pewno miał przed sobą pierwotny tekst polskiego dzieła pisarza, czy może sam Paprocki sporządził jakąś inną wersję w Czechach i dał mu ją do przetłumaczenia. Polskie wiersze miały format trzynastozgłoskowca z cezurą po siódmej sylabie. Tłumacz próbował ten układ powtórzyć, mimo iż taki rodzaj wiersza nie był typowy dla literatury czeskiej, w której podobną funkcję pełnił ośmiozgłoskowiec. Nie można się więc dziwić, że nie uzyskał dobrego rezultatu. Ponadto poszukiwanie odpowiednich par rymowych zaowocowało pojawieniem się w tekście czeskim licznych polonizmów.

W *Novej kratochvíli* widoczna jest inspiracja polską twórczością renesansową. Jedne wiersze rozwijają te same wątki, które podejmował Mikołaj Rej w *Zwierzyńcu*, inne zdradzają, że powstały pod wpływem fraszek Jana Kochanowskiego. Świadczy o tym podobne metrum, frazeologia, tytulatura poszczególnych utworów, występujące w nich imiona i podejmowana tematyka. Za najlepszą uznana jest druga część *Novej kratochvíli*, która odróżnia się tonacją anakreoncką, a wartości nadaje jej bezpośredni wybór z twórczości Jana z Czarnolasu, poprzedzony tytułem – „Z *Kochanowského*". Najpierw jest to fragment z poematu *Muza* (22 wiersze), rozpoczynający się od słów: *Těžká jest věc člověku s Bohy bojovati*, stanowiący parafrazę ody Horacego (III.4. od wiersza 53 *Sed quid Typhoeus et validus Mimas*). Po nim następuje wybór 89 fraszek.

Przekładu fraszek dokonał prawdopodobnie Tobiáš Mouřenín. Na ogół są to tłumaczenia dosłowne, co w niektórych przypadkach dało dobry rezultat, np.

Do Hanny
Na palcu masz dyjament, w sercu twardy krzemień,
Pierścień mi, Hanno, dajesz, już i serce przemień!

(Kochanowski, 82)

Řeč k Anně
Na prstu máš diamant, v srdci tvrdý škřemen,
Prsten mi Anno, dáváš, již i srdce proměň!

(Paprocký, 1598: R3)

Niestety sposób przekładu „słowo w słowo" spowodował, że w wielu miejscach tekstu czeskiego nie można zrozumieć bez zestawienia go z polskim oryginałem, np. *Věziž o tom, opate, jak máš hrát s bikupy* – pol. *Wiedzże o tym, opacie, jako grać z biskupy* (*Do opata*), *Telefuore rozum chválím* – pol. *Telefów rozum chwalę* (*O tejże miłości*). Poza tym w przekładzie występują pomyłki będące skutkiem mechanicznego przenoszenia słów podobnych dźwiękowo, lecz o innym znaczeniu, np. *To jest mé vše pečování / poklad, zlato i sebrání* – pol. *To wszystko moje staranie / to skarb, złoto i zebranie*. Polskie słowo „zebranie" zostało użyte w znaczeniu majątek, w języku czeskim nie ma sensu. Przekład charakteryzuje się też licznymi formami wyrazowym upodobnionymi do polskich, ale również zawiera sporo słów wprost przeniesionych z polszczyzny. Widoczna jest także dokonana przez tłumacza aktualizacja tekstu, jak we fraszce *O dobrym panu*, gdzie nastąpiło przeniesienie akcji do Pragi (Siatkowski: 84; Sobotková: 56).

Czeski teoretyk przekładu Jiří Levy zwrócił uwagę na zastosowany w tekście przekładu zabieg, który był charakterystyczny dla humanistycznych tłumaczy – chodzi o rozszerzanie tekstu dodatkowymi przymiotnikami, przysłówkami, opisami itp. Taka amplifikacja jest dostrzegalna w tytułach poszczególnych fraszek, np. *Sen jednoho mládence* – pol. *Sen*, *Na podušku své nejmilejší* – pol. *Na poduszkę*, *O listu od jedné paní odeslaném* – pol. *O liście* itp. (Levý: 39).

Z kolei Jaroslav Kolár zauważył, że tłumacz czasem łagodzi dosadność, z jaką pisany jest oryginał, np. we fraszce *Do dziewki* w drugiej zwrotce zastąpił słowo *ogon*, użyte jako synonim męskiego członka, wyrazem *vršek* (wierzchołek, czubek). Z kolei w epigramie *Na matematyka*, gdzie wystąpiło wulgarne określenie kobiety (kurwa), które można było przenieść do przekładu na zasadzie fonetycznej adaptacji, zdecydował się na użycie zbohemizowanej formy łacińskiego słowa *scortum* (wszetecznica, nierządnica). Można domniemywać, że również niestosowny wydał się tłumaczowi przymiotnik *cnotliwa* użyty we fraszce *Do Jana* i dlatego zdecydował się zastąpić go rzeczownikiem *żona* (Kolár, 1999: 230–234; Koczur-Lejk, 2014: 74–75).

Fraszki Jana Kochanowskiego wbrew oczekiwaniom Paprockiego nie wywarły większego wrażenia na Czechach. Kolár niepowodzenie przekładu upatrywał w tym, że literatura czeska tego okresu nie miała gatunku literackiego, który odpowiadałby polskiej fraszce: „[…] neúspěch frašek, díky nimž

se básník v Polsku stal reprezentativním tvůrcem velmi inspirujícího směru básnění – je svědectvím toho, že v té době existovaly mezi Čechami a Polskem vedle podobností také charakteristické rozdílnosti ve skladbě žánrového systému obou literatur" (Kolár, 1999: 238).

Z tym stanowiskiem polemizowała Krystyna Kardyni-Pelikánová, twierdząc, że to nie system gatunkowy panujący ówcześnie w Czechach uniemożliwił przyjęcie fraszek. Według badaczki problem stanowiła ich świecka, nierzadko ludyczna tematyka, która tłumiła zainteresowanie nimi Czechów w czasie walk i sporów religijnych, w okresie kształtowania się purytańskiej kultury reformacyjnej (Kardyni-Pelikánová: 326).

A zatem obojętność dla humorystycznej poezji Kochanowskiego należy tłumaczyć rozbieżnościami natury ideowo-społeczno-kulturalnej. Paprocki, zamieszczając w swoim czeskim dziele „nieprzyzwoite" fraszki, wprowadził tym samym nowy element do kultury czeskiej – żarty erotyczne towarzyszące zabawie, bawiące uczestników szlacheckich biesiad. Ale efekt, jaki zamierzał osiągnąć u odbiorców w Czechach, nie był adekwatny do oczekiwań, toteż pisarz zarzucił tego typu twórczość. A *Nová kratochvíle* jako „obsceniczna" znalazła się potem na indeksie ksiąg zakazanych (Koniáš: 300–303; Koczur-Lejk, 2014: 82).

Po wiersze Kochanowskiego Paprocki sięgnął ponownie, aby wzbogacić swoje dzieło *Třinácte tabulí věku lidského* (1601), w którym podjął aspekt nieuchronnego przemijania wszystkiego, co materialne i ziemskie, jak również motyw alegorycznej pielgrzymki życia, którą należy odbyć zgodnie z wolą Boga. W trzynastu rozdziałach nazwanych „tablicami" autor scharakteryzował kolejne etapy ludzkiej egzystencji i zaprezentował odpowiadające im wzorce moralne w następującym układzie: I – narodziny, II, III i IV – dzieciństwo i wczesna młodość, V – 20 lat, VI – 30 lat, VII – 40 lat, VIII – 50 lat, IX – 60 lat, X – 70 lat, XI – 80 i 90 lat, XII – finalny etap życia, XIII – śmierć. W tytułach każdej z XII tablic opisujących życie człowieka autor wykorzystał wierszowane sentencje stanowiące motto do rozwijanych treści. W tym wypadku Paprocki posłużył się utworem Kochanowskiego *Na XII tablic ludzkiego żywota*, który ukazał się w 1590 roku. Jednak ani o tytule oryginału, ani o nazwisku autora w żadnym miejscu nie wspomniał. Zaczerpnięte dystychy Jana z Czarnolasu pisarz zamieścił w większości w dosłownym tłumaczeniu, np. *Znát, že se člověk ne na rozkoš rodí, / neb plačícího mátě na svět plodí* (Paprocký, 1601: B2) – pol.

Znać, że się człowiek nie na rozkosz rodzi, / bo z płaczem na ten nędzny świat przychodzi (Kochanowski: 166); *Práva jsou rovně jako pavučina, vrabec prolítne a na mouše vina* (Paprocký, 1601: A4 v.) – pol. *Prawa są równe jako pajęczyna / wróbl się przebije, a na muszkę wina* (Kochanowski: 167); *Mizerná starost, všickni tě žádáme, ale když přijdeš, na tě naříkáme* (Paprocký, 1601: D4 v.) – pol. *Biedna starości! / Wszyscy cię żądamy, / a kiedy przyjdziesz, to zaś narzekamy* (Kochanowski: 167; Koczur-Lejk, 2019: 373–374).

Kolejne tłumaczenie Kochanowskiego na język czeski pojawiło się dopiero w 1633 roku i był to hymn *Czego chcesz od nas, Panie za Twe hojne dary.* Przekładu dokonał, uważany za największą osobowość czeskiej literatury XVII wieku, Jan Amos Komenský, który zapoznał się z utworem Kochanowskiego w czasie swojego pobytu w Polsce. Tam też przerobił go i włączył pod nazwą *O dobrodiních Božích*, bez oznaczenia autora, razem z innymi tłumaczeniami z polskiego do kancjonału wydanego w 1659 roku w Amsterdamie. Kancjonał zwany *Amsterdamskim* zawiera 19 pieśni przełożonych z języka polskiego, niektóre z nich były już wcześniej tłumaczone, a przez Komenskiego tylko poprawione (Krystýnek: 16). Czeski twórca zamieścił pieśń w kancjonale, wskazując jej określony i ograniczony moment realizacji: „w czas żniw i winobrania". Co, jak odnotowała Kardyni-Pelikánová, „na pierwszy rzut oka wydaje się ukonkretnieniem dzieła, odebraniem mu renesansowego podglebia filozoficznego, lirycznej kontemplacji wielkości miłości Boga poprzez kontemplację Jego wspaniałego harmonijnie stworzonego i funkcjonującego wszechświata" (Kardyni-Pelikánová: 333). Niemniej jednak zdaniem badaczki koncepcja Komenskiego nie degraduje utworu, tylko przeznacza mu inne miejsce w przestrzeni kulturowego sacrum, zaś zmiany dokonane w tekście miały podłoże teologiczne i związane były z przynależnością autora do braci czeskich. Komenský chciał uniknąć wieloznaczności interpretacyjnej, zależało mu, by wydźwięk utworu był zgodny z nauczaniem Jednoty (Kardyni-Pelikánová: 333).

W przeciwieństwie do *Fraszek* pieśń Kochanowskiego została pozytywnie przyjęta przez literaturę, czy raczej kulturę czeską, a modlitewny charakter utworu pozwolił na włączenie jej do kancjonałów czeskich i słowackich.

Pozostałe dokonane w XVII wieku przekłady z polskiego związane są z dalszą działalnością Paprockiego, który zaniechał zapowiadanej w trzeciej części

Novej kratochvíli kontynuacji dzieła, a co więcej, w ogóle zaniechał poetyckiej twórczości o żartobliwej tematyce.

W kontekście wojny z Turkami w 1595 roku Paprocki wydał utwór *Kvalt na pohany*, będący dosłownym tłumaczeniem jego polskiego dzieła *Gwał na pogany*, które ukazało się w tym samym roku. Okoliczności powstania oryginału nie zostały do końca wyjaśnione. Można przypuszczać, że dzieło opublikowano w Czechach, ponieważ nie wskazano miejsca druku, a polską pisownię skaziło wiele błędów sugerujących wpływ czeskiej ortografii. Wierszowana przedmowa z polskiego oryginału została dołączona do *Kvaltu* czeskiego, a przedmowa do wydania czeskiego znajduje się na końcu polskiego *Gwałtu* w dosłownym tłumaczeniu na język polski. Jest wysoce prawdopodobne, że oba warianty językowe, polski i czeski, były sporządzane równocześnie, skoro niektóre wyrażenia z polskiego *Gwałtu* są jakby odwzorowaniem form czeskich, z kolei w czeskim tekście licznie występują polonizmy. Nie wiadomo, kto był tłumaczem dzieła, widać jednak, że starał się możliwie wiernie odwzorować polski tekst, czyli tak, jak autor zaznaczył w przedmowie: *slovo od slova*, por.:

Zawsze sama potrzeba k temu przimusza wielcy a możni Królowie, Książęta i Panowie świętej wiary chrześcianskiej naśladownicy.	Vždycky sama potřeba k tomu nutí velicí a možní Králové, Knížata i Panové svaté víry křesťanské následovnici.
(Paprocki: A2)	(Paprocký, 1595: B3)

Paprocki nie zdradził nazwiska tłumacza, ale w przedmowie wyjaśnił przyczyny powstania przekładu, determinowane wspólnym celem, jakim jest walka z Turkami. Na pierwszym miejscu postawił polsko-czeskie pokrewieństwo narodów i religii (Koczur-Lejk, 2014: 83–97).

Kolejne dzieła wydawane przez Paprockiego były przeróbkami jego polskich utworów, ale pod wpływem wymogów kultury czeskiej nabierały nowego kształtu. Większość z nich pisarz przerabiał gatunkowo, zmieniał stylistykę, upodobniając je do poważnych traktatów parenetycznych wpisujących się w nurt literatury „nábožensky vzdělavácí" (religijnie kształcącej). Sposób, w jaki powstawały kolejne warianty tekstów Paprockiego, można prześledzić na materiale satyry *Testament starca jednego*, która została wydana w 1578 roku. Stanowi ona przeróbkę dzieła Filipa Beroalda seniora *Declamatio lepidissima*

ebriosi, scortatoris et aleatoris de vitiositate disceptantium z roku 1499, co zresztą zostało odnotowane na karcie tytułowej: „nowo z łacińskiego języka na polski przełożony". Oryginał to dzieło prozatorskie, natomiast w polskiej wersji zarówno przedmowa, jak i cały utwór napisany jest trzynastozgłoskowcem o układzie stychicznym, rymy są parzyste, w większości regularne. Tekst został podzielony na kilka części. W pierwszej z nich przemawia leżący na łożu śmierci ojciec, który mimo usilnych starań nie zdołał nakłonić synów do życia w cnocie. Jeden to pijak, drugi rozpustnik, trzeci hazardzista. W ostatniej chwili życia rodzic chce ich pouczyć i przykładnie skarcić. Za najbardziej odpowiednią karę uznał pozbawienie prawa do majątku tego syna, który dopuścił się największych przestępstw. Kolejny fragment utworu zawiera wystąpienie najstarszego brata proponującego dwóm pozostałym, aby sprawę spadku rozstrzygnął sędzia. Następne części dotyczą procesu spadkowego. Ostatecznie sędzia nie podjął decyzji, któremu z braci należy się spadek, a zamiast orzeczenia pojawiła się nauka o wychowaniu synów oraz napominanie do sędziego z prośbą, aby w wyroku zakazał mnożenia się pijaństwa, rozpusty i hazardu. Na końcu w adresie do czytelnika zostały napiętnowane kolejno wszystkie trzy wady.

W roku 1600 w Pradze Paprocki wydał przeróbkę *Testamentu* w języku czeskim pt. *Kšaft, jenž byl od jednoho starce učině*. W tym wypadku na karcie tytułowej widnieje informacja „v nově vydaný", która najprawdopodobniej nie odnosi się do łacińskiej, ale do polskiej wersji. W czeskim utworze wiersze zastąpiła proza. *Kšaft* w odróżnieniu od *Testamentu* nie zawiera prologu, osobnej części, w której przemawia ojciec, ponieważ czytelnik zostaje wprowadzony w tok akcji już w liście dedykacyjnym skierowanym do jednego z protektorów pisarza – Kryštofa z Lobkovic. Tekst dzieli się na trzy rozdziały. Rozpoczyna go mowa brata pijaka przed sądem, po niej następuje część z kontrargumentami sformułowanymi i zaprezentowanymi w sądzie przez hazardzistę i rozpustnika. Ostatni rozdział stanowi wyrok sędziów, w którym dokonują oni negatywnej charakterystyki każdego z braci. Podobnie jak w wersji polskiej, nie ma tu ostatecznego orzeczenia, kto jest godzien spadku, ale puenta końcowa nie została zawarta w bezpośrednim zwrocie autora do czytelnika, lecz w wypowiedziach sędziów.

Pod wpływem kultury czeskiej Paprocki nadał swemu dziełu całkowicie nowy ton. W polskiej satyrze, ukazującej świat w krzywym zwierciadle, licznie

występują realistyczne obrazki ze szlacheckiego życia, dosadny język, soczyste (nawet wulgarne) słownictwo. Czeska wersja dystansuje rzeczywistość literacką wobec realnego doświadczenia człowieka. Monologi rozwijane są na podstawowym dla reformowanego chrześcijaństwa źródle wiary – Biblii. Użyta w utworze argumentacja, służąca obronie lub piętnowaniu najbardziej rozpowszechnionych społecznie wad, ma podłoże ściśle etyczne, odwołuje się do racji o niepodważalnym autorytecie religijnym – do prawa stanowionego przez Boga. Utwór przepełniają cytaty z autorów antycznych i Biblii. Zastosowane środki literackie w danym momencie najlepiej trafiały do odbiorcy, a w religijnej atmosferze Czech miały większą nośność niż karykatura, satyra i ośmieszenie używane w polskim utworze (Koczur-Lejk, 2014: 97–120).

W podobny sposób transformacji uległa satyra *Nauka rozmaitych filozofów obierania żony*, która została przerobiona w poważny w swej wymowie traktat *Stav manželský* (1601). Dawne dzieło piętnujące w sposób lekki, ironiczny wady kobiet za pomocą artystycznego przerysowania i karykatury, odżyło w nowej wersji gatunkowo-stylistycznej z przesłaniem o związku małżeńskim jako sakramencie. Również zbiór bajek *Koło rycerskie* (1576) Paprocki przekształcił w religijno-dydaktyczne dzieło moralizatorskie *Obora aneb zahrada* (1602), w którym na czoło wysuwa się polemika z innowiercami (Koczur-Lejk, 2014: 149–202).

Krejčí zwrócił uwagę, że analiza dorobku Paprockiego uwidacznia dwa rodzaje zależności od innych twórców, które można określić jako wzory i wpływy. Jak większość autorów swoich czasów, Paprocki najczęściej nie tworzył dzieł nowych, lecz przerabiał obce wzory, z reguły łacińskie. Rola tego wzoru sprowadzała się do ułatwiania autorowi najtrudniejszego odcinka pracy, czyli dostarczenia mu materiału, a przede wszystkim gotowej konstrukcji formalnej utworu. Własną inwencję wykorzystywał on jedynie przy wypełnianiu tej konstrukcji (Krejčí, 1972: 309–310). Odwzorowywanie dzieł autorów średniowiecznych, czy późniejszych, o wyborze których często decydował przypadek, nie miało żadnego wpływu na dalszą pracę autora-tłumacza. Takiego stosunku do wzoru u Paprockiego nie można stwierdzić i o jakimkolwiek wpływie na jego twórczość pisarzy łacińskich, których przekładał, nie może być mowy. Należy dodać, iż Paprocki z reguły nie zaznaczał, że wykorzystał obce dzieło, ponieważ w okresie renesansu granica między przekładem, parafrazą, naśladownictwem a oryginałem była płynna i nieistotna. Kolár tak pisał o ówczesnej sztuce tłumaczeniowej:

> V době, která s výjimkou teologických autorit neprojevovala v zásadě zájem o autorské osobnosti a o autenticitu textu v moderním smyslu, bylo běžným postupem upravovat text převáděný do jiného jazyka (ať už šlo o překlady z latiny do národních jazyků nebo z jednoho jazyka národního do jiného) tak, aby nově vynikající znění vyhovovalo funkcím, které mělo plnit, a cílům, které sledovalo (byly to zpravidla utilitární funkce a cíle obecně společenské, vlastně mimoliterární). Výsledkem byla adaptace, vzniklá na základě interpretace výchozího textu z hlediska sledovaného účelu. Za těchto okolnost se ovšem nekladla otázka překladatelské věrnosti vůči předlohovému textu a pokud ji klademe, je to vlastně otázka, o jejíž relevantnosti lze vzhledem k době vždy vést spor, je v podstatě anachronistická a může mít význam nanejvýš jako pomocný článek při zjišťování skutečností dobově adekvátnějších, např. ke konstatování významových odchylek a zkoumání příčin, které k nim pravděpodobně vedly.
>
> (Kolár, 1994: 399)

Rzeczywisty wpływ na rozwój twórczości Paprockiego przejawia się tam, gdzie pisarz tworzył samodzielnie, ale pod niewątpliwą sugestią dzieła innego autora: tak oddziaływali na niego wielcy poprzednicy – Rej i Kochanowski, których utwory niezwykle cenił i dlatego chciał je przenieść na grunt czeski. Szczególnie bliski był Paprockiemu pierwszy z wymienionych autorów, można nawet stwierdzić, że jego początkowa działalność twórcza wyrasta z dzieł Reja. Z kolei wpływ Kochanowskiego był bardziej chciany niż rzeczywisty. Pisarz nie potrafił zbliżyć się do artystycznej formy Jana z Czarnolasu, ale bez wątpienia fascynacja jego twórczością pozostawiła w dorobku Paprockiego widoczne ślady (Krejčí, 1972: 309–310).

Podsumowanie

W artykule zaprezentowano wszystkie znane przekłady z literatury polskiej na język czeski w XVI i XVII wieku. Ich stosunkowo małą liczbę można częściowo tłumaczyć pokrewieństwem językowym i związaną z tym możliwością korzystania z tekstów oryginalnych. Decydującym jednak czynnikiem były różne drogi rozwoju obu literatur, determinowane głównie rozbieżnościami kulturowymi. O sięganiu po dorobek piśmiennictwa polskiego decydowały przede wszystkim względy praktyczne, religijne. Dlatego też przekłady w najmniejszym stopniu nie wpłynęły na twórczość autorów czeskich. Poza Komenskim z własnej inicjatywy

Czesi nie przyswoili sobie żadnego dzieła czołowych polskich twórców renesansowych. Nie należy się jednak temu dziwić, ponieważ w czeskich ascetycznych środowiskach intelektualnych panowało przeświadczenie, że utwory literatury pięknej psują obyczaje, niszczą moralność i skłaniają do grzechu. Nawet Komenský nie wykazał większego zainteresowania twórczością Kochanowskiego. Wybrał jego pieśń z powodów czysto utylitarnych, jak się wydaje, zainspirował go temat, nie zaś prestiż oryginału czy chęć przyswojenia Czechom utworu wybitnego polskiego poety. To Polak – Bartłomiej Paprocki – był jedyną osobą, która przeniosła na grunt czeski wycinek polskiej poezji renesansowej. Ponieważ próba ta spotkała się z obojętnym przyjęciem, pisarz zdecydował się wyjść naprzeciw oczekiwaniom tamtejszych czytelników i przerabiać swoje wcześniejsze utwory tak, by odpowiadały ich gustom kulturowym i obyczajowym. Zdał sobie sprawę z tego, że dzieło wymaga przystosowania do warunków kraju przekładu, aby mogło pełnić swoją funkcję. A zatem ewolucja twórczości Paprockiego nastąpiła pod wpływem środowiska czeskiego, w którego życie wnikał z czasem coraz głębiej. Jego autorskie przekłady stanowią wyjątkowe zjawisko na polu ówczesnej działalności tłumaczeniowej polsko-czeskiej.

Bibliografia

Źródła

Kochanowski, Jan. *Fraszki*. Oprac. Janusz Pelc. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.

Koniáš, Antonín. *Clavis haeresis claudens et aperiens. Klíč kacířské bludy k rozeznání otvírající, k vykořenění zamýkající, aneb rejstřík bludných, pohoršlivých, podezřelých neb zapověděných knih.* Hradec Králové: Václav Jan Tybéla, 1749.

Paprocki, Bartosz. *Gwałt na pogany ku wszem chrześcijańskim panom, królom i książętom: a osobliwie ku niezwyciężonego królestwa Polskiego obojga stanom duchownemu i świeckiemu uczyniony roku 1595*. Bez miejsca druku, 1595.

Paprocký, Bartoloměj. *Kvalt na pohany ke všem křesťanským pánům, králům i knížatům a zvláště nejpřemoženějšího království Polského obojím stavům duchovnímu i světskému učiněný.* Bez miejsca druku, 1595.

------. *Jiná částka nové kratochvíle, s kterouž bohyně Venus na svět vyšla, pět set žertův i jiných kratochvílných příkladův s sebou vede. Z rozličných příběhův sebrané a nově vydané.* Praha: Daniel Sedlčanský,1598.

------. *Třinácte tabuli věku lidského krátce sepsaných.* Praha: Jan Šuman, 1601.

Opracowania

Bečka, Josef. „Polské písemnictví ve světlé českých překladů". *Česko-polský slovník vědeckých prací* II. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1955.

Heidenreich, Julius. „Rejův *Vervas a Lupus*. Příspěvek k literárním stykům českopolským". *Časopis Matice moravské* 49 (1925): 384–400.

Hrubý, Hynek. *České postilly. Studie literárně a kulturně historická*. Praha: Jubilejní fond Královské české společnosti nauk, 1901.

Kardyni-Pelikánová, Krystyna. „Od Komenskiego do... Komenskiego. Trzy aspekty czeskich przekładów arcyhymnu Jana Kochanowskiego: filologiczny, wersologiczny, kulturowy". *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu*. Red. Alina Nowicka-Jeżowa, Marek Prejs. Warszawa: Wydawnictwo Anta, 2005. 323–361.

Koczur-Lejk, Klaudia. *Bartłomiej Paprocki – piśmiennictwo i przekład. W stronę kontrreformacji.* Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014.

------. „Sentencje w czeskich dziełach Bartłomieja Paprockiego". *Bohemistyka* 3 (2019): 365–378.

Kolár, Jaroslav. „Překlad ve starší české literatuře". *Česká literatura* 42.4 (1994): 398–400.

------. „Jan Kochanowski, česká literatura 16.–17. století a otázky literární komparace". Tegoż. *Návraty bez konce. Studie k starší české literatuře*. Brno: Atlantis, 1999. 230–243.

Krejčí, Karel. *Bartoloměj Paprocki z Hlohol a Paprocké Vůle. Život, dílo, forma a jazyk*. Praha: Slovanský ústav, 1946.

------. „Bartłomiej Paprocki z Głogoł i Paprockiej Woli". Tegoż. *Wybrane studia slawistyczne. Kultura. Literatura. Folklor.* Red. Józef Magnuszewski. Tłum. Ewa Siatkowska. Warszawa: PWN, 1972. 237–330.

Krystýnek, Jiří. *Z dějn polsko-českých literárních vztahů*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1966.

Lehr-Spławiński, Tadeusz, Kazimierz Piwarski, Zygmunt Wojciechowski. *Polska Czechy. Dziesięć wieków sąsiedztwa*. Red. Zygmunt Wojciechowski. Katowice–Wrocław: Wydawnictwa Instytutu Śląskiego,1947.

Levý, Jiří. *České teorie překladu. Vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře* I, II. Praha: Karolinum, 2023.

Linka, Jan. „Scipio Berlička a Piotr Skarga. Dávné kořeny jazykové a literární kultury českého obrození". *Odrodzenie narodowe w Czechach i na Słowacji*. Red. Halina Mieczkowska, Teresa Zofia Orłoś. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1999. 131–140.

------. „Przekłady Postylli ks. Jakuba Wujka na język czeski". *Barok polski wobec Europy. Kierunki dialogu*. Red. Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa: Wydawnictwo Anta, 2003. 113–133.

Máchal, Jan. „Tragedie neb hra žebračí v české a polské literatuře". *Věstník české Akademie* 18 (1909): 427–433.

Magnuszewski, Józef. „Uwagi nad Tragedią żebraczą". *Pamiętnik Literacki* 43.1–2 (1952): 623–634.

------. „Literatura polska a literatura czeska do połowy XVIII wieku". *Literatura staropolska w kontekście europejskim. (Związki i analogie). Materiały konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom komparatystyki (27–29 X 1975).* Red. Teresa Michałowska, Jan Śląski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977. 111–137.

Matla, Marzena. „Czeskie wpływy kulturowe w języku i piśmiennictwie państwa piastowskiego (od X do XIV wieku) w świetle historiografii polskiej". *Historia Slavorum Occidentis* 2 (2012): 210–233.

------. *Czeskie wpływy w życiu religijnym i piśmiennictwie państwa piastowskiego w X–XI wieku.* Poznań: Wydawnictwo Instytutu Historii UAM, 2017.

Nehring, Władysław. *Wpływ języka i literatury staroczeskiej na język i literaturę staropolską*. Tłum. Janusz Siatkowski. Poznań: Pro, 2017.

Piekarski, Kazimierz. „Fragmenty dwu zaginionych dialogów Mikołaja Reja". *Przegląd Współczesny* 2.6 (1923): 3–18.

Siatkowski, Janusz. „Posłowie". *Jan Kochanowski. Já dobré mysli vždycky chci užívat. Ja dobrej myśli zawżdy chcę używać. Fraszki wydane w Pradze w roku 1598 przez Bartłomieja Paprockiego*. Oprac. Ewa Wolnicz-Pawłowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. 81–85.

Sobotková, Marie. „Bartoloměj Paprocký z Hlohol a Paprocké Vůle a vznik prvního českého překladu *Frašek* Jana Kochanowského". Tejże. *Studie z české a polské literatury. Pět století v historii česko-polských literárních souvislostí.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 51–57.

Translation and Own Work in the Light of Polish-Czech Translations of the 16th and 17th Centuries

Summary

The subject of considerations in the article are translations from Polish into Czech made in the 16th and 17th centuries. The author presents the cultural differences between Poland and the Czech Republic at that time, which determined the selection of works for translation and also influenced the reception of the translations. The main attention is focused on the figure of the Polish emigrant writer Bartłomiej Paprocki, who had the greatest contribution to the creation of subsequent translations. Paprocki attempted to instill trends characteristic of Polish Renaissance literature in the Czech Republic. Since this was not positively received, the writer began to convert his works, trying to adapt them to the habits and expectations of Czech readers. The aim of the article is to try to capture the connections between Paprocki's own work and the works of Polish poets that he chose for translation into Czech.

Keywords: Polish and Czech literature of the 16th and 17th centuries, translations, cultural differences

Słowa kluczowe: literatura polska i czeska XVI i XVII wieku, przekłady, różnice kulturowe

Cytowanie

Koczur-Lejk, Klaudia. „Przekład a twórczość własna w świetle tłumaczeń polsko-czeskich XVI i XVII wieku". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 63–79. DOI: 10.18276/rk.2023.14-03.

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 81–107
DOI: 10.18276/rk.2023.14-04
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Michał Bajer
Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0000-0002-2880-8189

Sposoby opisu przekładu na stronach tytułowych książek (1750–1799): prawdziwe i fikcyjne historie translatorskie oświeceniowych tekstów

W niedawnym artykule Elżbieta Skibińska tak skonkludowała rozważania o polskich przekładach w XVIII wieku:

> […] „międzynarodowa współpraca" twórców i wydawców w XVIII-wiecznej republice literackiej oparta jest na zasadach innych niż dzisiejsze mechanizmy ochrony praw autorskich zapoczątkowane konwencją berneńską z 1886 roku. Niewykształcone jeszcze pojęcie autorstwa i jego praw (przede wszystkim w aspekcie twórczym czy intelektualnym, choć i strona ekonomiczna ma tu znaczenie) oraz niska świadomość konieczności ich ochrony sprzyjały bowiem mnogości translacji i retranslacji. […] Widoczne było [to] także na okładkach, na których często brak wskazania autora oryginału […] czy tłumacza […].
>
> (Skibińska, 2021: 222).

Problemy z opisem oświeceniowych translacji na kartach tytułowych książek są złożone. Po pierwsze mowa o anonimowości tłumacza czy tłumaczki, po drugie – o niewzmiankowaniu nazwiska autora i autorki obcojęzycznego oryginału (było ono często zastępowane ogólną formułą, np. „z francuskiego przetłumaczone" czy „z francuskiego"). Dodać do tego trzeba jeszcze trzeci – rozpowszechniony – schemat, gdy rama wydawnicza przekładu w ogóle nie informuje o istnieniu pierwowzoru w obcym języku ani w żaden sposób nie odsyła do procesu przekładu. Konsekwencje tego stanu rzeczy nie zaznaczały się wyłącznie w zakresie współpracy międzynarodowej (tj. praw autora i wydawcy

oryginału do określonej własności intelektualnej), ale wpływały również na stan literatury docelowej i to właśnie ta perspektywa będzie mnie interesować.

Obecność lub brak informacji o obcojęzycznym źródle tekstu stawiały bowiem oświeceniowych czytelników translacji w dwóch odmiennych sytuacjach: w pierwszej z nich uświadamiali oni sobie jasno występowanie transferu kulturowego, w drugiej świadomość ta ulegała osłabieniu, a w niektórych przypadkach mogła nawet znikać, co – z dzisiejszej perspektywy – stanowi casus daleko idącej „manipulacji recepcją" przekładu (Bednarczyk: 87–88). Zamieszanie potęgował fakt, że profesjonalizacja zawodu tłumacza postępowała w Polsce powoli (Łossowska: 23, Słodkowska: 89, Dębska, 2019: 49) i wiele translacji wychodziło spod ręki pisarzy oraz pisarek w różny sposób łączących pracę autorską i tłumaczeniową (Łossowska: 21, 23–24; Dmitruk: 38–38; Dębska, 2018: 75–76; Dębska, 2019: 44), często w ramach jednej publikacji. Utrwaliło się wręcz postrzeganie przekładu jako „szkoły" twórczości oryginalnej (Ziętarska: 222–225; Miszalska: 509; Dębska, 2019: 52; Kencki, 2022).

Celem mojego artykułu jest poszerzenie wiedzy o społecznym funkcjonowaniu literatury obcej w oświeceniowej Polsce przez usystematyzowaną refleksję nad pozornie powierzchownym symptomem tego zjawiska, jakim było sygnalizowanie statusu utworu jako przekładu w ramie wydawniczej książek. Zagadnienie to podejmowane jest rzadko przez badaczy i badaczki dawnego przekładu, którzy w systematyzacji terminologii tłumaczeń skupiali się zwłaszcza na definicjach różnych typów translacji, budowanych na podstawie teoretycznych wypowiedzi oświeceniowych pisarzy i szczegółowej analizy ich utworów (Ziętarska: 279; Fulińska, 2000; Szyjkowski, 1920; Kencki, 2021; Łukaszewicz, 2006; Dąbska-Prokop, 2019). Wprowadzając tytułologię (Chrobak: 107) do polskich rozważań nad osiemnastowiecznym przekładem, Marzena Chrobak skoncentrowała się na tytułach głównych, ich związku z treścią utworów i zawartych w nich imionach własnych (Chrobak: 31–63). Kwestia pochodzącego od autorów lub wydawców sposobu określania przekładów na stronach tytułowych książek bądź w nagłówkach poszczególnych utworów jest z kolei przedmiotem namysłu twórców bibliografii (*Nowy Korbut*; Michalik, 2001–2004; Rudnicka, 1964) oraz edytorów naukowych dorobku poszczególnych pisarzy czy pisarek. W obu wypadkach najwięcej uwagi poświęca się jednak ustalaniu konkretnych zagranicznych źródeł polskojęzycznych tekstów, a nie formie zapisów. W bogatej

bibliotece prac o dawnym przekładzie, poza wspomnianą pracą Marzeny Chrobak, szczególnie inspirujące były dla mnie studia poświęcone paratekstom oświeceniowych przekładów literackich, zwłaszcza wtedy, gdy dotyczyły większej grupy utworów (Warda: 105–147; Skibińska, 2009; Kostkiewiczowa, 2012; Mazurkowa, 2012; Łukaszewicz, 2018).

W swoich rozważaniach postawię pytanie czy – i jak – osiemnastowieczni pisarze oraz wydawcy sygnalizowali związki przekładu z oryginałem, a także miejsce nowych tłumaczeń w historiach translatorskich obcojęzycznych utworów. Omówię przy tym funkcje i częstotliwość występowania różnych formuł podtytułowych w powieści, liryce i krótkich formach epickich wierszem, w większych formach epickich wierszem (publikowanych jako odrębne książki) oraz w dramacie. Tam, gdzie to możliwe, odwołam się do prac już opublikowanych – dotyczy to zwłaszcza zbiorów poetyckich objętych nowoczesnymi edycjami krytycznymi[1] oraz *Bibliografii Powieści Polskiej 1601–1800*, której autorka systematycznie transkrybowała zapisy ze stron tytułowych analizowanych druków (Rudnicka, 1964). W dziedzinie oświeceniowych przekładów epiki i dramatu posługiwałem się opracowaniami obejmującymi części omawianych problemów (Szyjkowski, 1920; Dąbrowski, 2004, 2015; Sinko, 1992; Cieński, 2000; Korotaj, 1965; Michalik, 2001–2004[2]), prowadząc też własne kwerendy[3].

Obecne w artykule przywołania tytułów konkretnych utworów literackich funkcjonują na zasadzie przykładów i w żadnym razie nie pretendują do nakreślenia kompletnego obrazu translatoryki polskiego oświecenia. Kluczowa jest natomiast próba wyodrębnienia schematów obecnych w podtytułach osiemnastowiecznych przekładów oraz kryjących się za nimi typów relacji między obcojęzycznym oryginałem a jego polskojęzyczną wersją.

---

[1] Punktem wyjścia będą tomy opublikowane w serii *Pisarze polskiego oświecenia* pod red. Tomasza Chachulskiego, wydawanej przez Instytut Badań Literackich PAN.

[2] Ta bibliografia stosuje konwencję skróconych zapisów formuł tytułowych, co ograniczało jej użycie w niniejszym studium.

[3] Poza wspomnianymi w bibliografii opracowaniami, opierać się będę zwłaszcza na Bibliografii Estreichera i Bazie Pionier.

Powieść

Określanie przekładu w formułach tytułowych zebranych w *Bibliografii Powieści Polskiej 1660–1800* wydaje się na pozór przebiegać w sposób niezorganizowany: odnajdujemy tu zarówno tomy, których karty tytułowe zawierają komplet podstawowych informacji na temat przekładu (tytuł, język oryginału, nazwisko autora oryginału, nazwisko tłumacza), jak i zapisy ograniczone do samego tytułu. Są to jednak skrajności: zdecydowanie dominują sytuacje pośrednie (tytuł + język oryginału, tytuł + język oryginału + nazwisko autora oryginału itp.). Zaznaczmy, że wszystkie przywołane formuły mogły być **nieprecyzyjne czy wręcz niezgodne ze stanem faktycznym** albo odnosić się do **pseudoprzekładu**, stanowiąc m.in. element rozpowszechnionej konwencji „odnalezionego rękopisu" (Herman, Hallyn 1997; Bednarczyk: 121–122)[4]. Zamieszczanie całkowicie lub częściowo fikcyjnych informacji na temat dawniejszych konkretyzacji językowych tekstów dotyczy przy tym zarówno translacji, jak i twórczości własnej, ilustrując mechanizm „świadomego i celowego zostawiania w tekście fałszywych tropów" (Bednarczyk: 143). Silnie wpisuje się to w krąg translatorsko-autorsko-edytorskich kreacji pisarzy i pisarek oświecenia, dążących czy to do ustalenia własnego prestiżu w literaturze, czy to odniesienia korzyści finansowych.

Mimo wielości zapisów, w badanym korpusie występują pewne prawidłowości. Odnajdujemy tam następujące schematy:

I. Formuły typu **„tytuł + nazwisko pisarza obcojęzycznego"** określają albo bezpośredni przekład powieści wskazanych pisarzy czy pisarek, albo tłumaczenia dokonane na podstawie przekładów pośrednich, tzw. *traductions relais* (Garncarzyk, 2017; Samoyault, 2022), najczęściej francuskich (Sinko, 1968: 274–299). W tym drugim przypadku na stronie tytułowej polskiej książki zamieszcza się albo nazwisko (prawdziwego bądź rzekomego[5]) twórcy oryginału, albo nazwisko francuskiego tłumacza bądź adaptatora, np. Antoine'a Gallanda czy Aimé-Ambroise-Josepha Feutry'ego (Rudnicka, 1998: 176, Garncarzyk: 11).

[4] Przykładem są, we Francji, *Listy perskie* Monteskiusza, a w Polsce *Rękopis arabski* Kossakowskiego (Kupiszewska: 107).

[5] Np. błędne przypisanie powieści Fieldinga pani Riccoboni, a powieści Smolletta – Fieldingowi. Źródła zostały zidentyfikowane przez Rudnicką (1964: 103, 267).

II. Formuły typu **„z… + język"** obejmują szeroki zakres sytuacji translatorskich:

1. Najczęstsza, **„z francuskiego"**, odsyła albo do oryginału w tym języku, albo do wspomnianego już francuskojęzycznego pośrednictwa. W tym drugim wypadku zupełnie rezygnuje się ze wzmianki o języku tekstu źródłowego (Garncarzyk: 11).
2. Przy formule typu: **„z + inny język niż francuski"** również nie można wykluczyć mechanizmu *traduction relais*[6], jednak rola innych języków jako pośrednich była w omawianej epoce mniejsza – w całym obszarze polskiego przekładu oświeceniowego dominował francuski (Łossowska: 25, Dmitruk: 37). Najprawdopodobniej powieści opisywane jako „z włoskiego", „z angielskiego", „z rosyjskiego", „z łaciny" itp. tłumaczone więc były albo z oryginału (Łukaszewicz, 2021), albo na podstawie francuskiego pośrednictwa, które z jakichś względów zostało przemilczane. Raz pojawia się formuła „myśl wzięta z angielskiego" (*Eurylla. Powieść*, Warszawa, 1794), mająca zapewne podkreślić autonomię adaptacji względem źródła.
3. Wieloelementowa formuła typu **„z języka A na język B + … + na polski"** zawiera informację na temat więcej niż jednej konkretyzacji językowej tekstu źródłowego, poprzedzającej jego przekład na polski. Konkretyzacje te są ponadto wymienione w porządku chronologicznym, np.: *Opisanie Wysp Pelew* […] *najprzód z angielskiego na francuski, a teraz na polski język tłumaczone* (Warszawa, 1792). Nie należy wykluczać, że tytuły te posiadały też funkcję perswazyjną, gdyż dowodziły sukcesu danej publikacji na więcej niż jednym rynku wydawniczym (Garncarzyk: 11–12). Ich miejsce w rozwoju osiemnastowiecznego myślenia o literaturze jest nieoczywiste. Z jednej strony właściwa im normalizacja praktyki przekładu pośredniego wiązana jest z postawą uczestników francuskiego „sporu o Homera", przedkładających swobodne adaptacje kulturowe klasyki nad przekłady dokonywane przez ówczesnych filologów i filolożki (Garncarzyk: 12–13). Z drugiej strony, zwiększając wiedzę czytelnika na temat źródeł tłumaczenia – w przeciwieństwie do

[6] Przykładem jest *Paweł y Marya kochankowie jakich mało. Historya indyiska tłumaczona z angielskiego* (Warszawa, 1793), stanowiąca przekład francuskiej powieści *Paul et Virginie* Jaquesa-Henriego Bernardina de Saint-Pierre za pośrednictwem angielskiego.

dwóch omówionych wcześniej grup tytułów – formuły tego typu przyczyniały się do dbania o standard w dziedzinie komunikacji wydawcy z odbiorcami. Ukazanie translatorskiej historii tekstu jawiło się jako obowiązek w ramach swoistej, opartej na zaufaniu, umowy społecznej, łączącej producentów książek i publiczność literacką. Równocześnie stanowiło wyraz lojalności tłumaczy polskich wobec kulturowego wkładu zagranicznych poprzedników, tworząc zarys pewnego ogólnoeuropejskiego *esprit de corps*.

III. Formuła typu: **„powieść/historia/awantura/nowina + przymiotnik"** odnosi się, po pierwsze, do przekładu dzieł z kręgu językowego określonego przez przymiotnik[7], po drugie do elementów świata przedstawionego w utworze (zwłaszcza do miejsca akcji i narodowości bohaterów), po trzecie do domniemanych źródeł fabularnego motywu, opracowanego następnie w ramach tłumaczonej powieści. W tym ostatnim wypadku formuła posiada pewien wymiar paratranslatorski, implikując istnienie (fikcyjnego najczęściej) przekładu źródłowej anegdoty na język powieści, która później podlega spolszczeniu. Ten subtelny i oparty wyłącznie na supozycji wariant pseudoprzekładu stawia w centrum „zawiłe, wielopiętrowe relacje paratranslatorskie", które – zdaniem Edwarda Balcerzana – pojawiają się w jednojęzycznych światach dzieł" wprowadzających postaci mówiące w (kilku) obcych językach (Balcerzan, 2009: 11). Trzy opisane sytuacje są zresztą słabo rozgraniczane, a konfuzja między nimi bywa świadomie wyzyskiwana przez autorów i wydawców w celu podkreślenia odrębności kulturowej utworu: przykładem są powieści François-Thomasa-Marie de Baculardа d'Arnaud, którym już w języku francuskim towarzyszyły określenia „histoire anglaise", „nouvelle anglaise", „anecdote sicilienne", przejmowane bardziej czy mniej dosłownie przez liczne polskie przekłady (Rudnicka, 1964: 39–44). Podobnie dzieje się w przypadku historii określonych jako „hiszpańskie", „wschodnie", „indyjskie" czy „polskie" (*Mémoires de la comtesse Linska, histoire polonaise* Milona de Lavalle'a wydano w 1789 r. w Supraślu jako „historię polską"). Pokrewnym zjawiskiem jest nasycanie tytułów obcobrzmiącymi nazwami własnymi, transkrybowanymi bądź

[7] Przykładem jest *Batylda. Historia francuska* (tłum. Józef Kajetan Skrzetuski, Warszawa, 1782), stanowiąca przekład noweli François-Thomasa-Marie de Baculardа d'Arnaud.

adaptowanymi (Chrobak: 42), przy tym opatrzenie imion własnych przymiotnikiem dodatkowo potęguje wrażenie kontaktu z wytworem odległej kultury[8]. Ten zabieg również przejmowany jest przez twórców klasycznych pseudoprzekładów (począwszy od francuskich *Lettres persanes*).

IV. Formuła typu: **„na polski przetłumaczone"** pojawia się w znacznej większości druków, jednak niekiedy zostaje pominięta (np. *Listy Erasta do Lucyndy z francuskiego*, Warszawa, 1773).

V. Status tekstu jako przekładu mógł być przemilczany na stronie tytułowej.

Oto jak wygląda stosunek liczbowy między przekładami opisanymi z uwzględnieniem informacji o języku, o autorze oryginału i o tłumaczu oraz takimi, które ukazały się bez żadnej wzmianki o procesie przekładu[9]:

Sposoby wskazywania statusu przekładu w tytułach i podtytułach powieści wydanych w formie odrębnych edycji i ujętych w *Bibliografii Powieści Polskiej…* (Rudnicka, 1964)					
Zakres dat	1750–1759	1760–1769	1770–1779	1780–1789	1790–1799
Liczba przekładów	18	14	61	94	66
Wyłącznie adnotacja: „z + język", „przełożone", „tłumaczone", „historia + przymiotnik" (albo z inicjałem tłumacza czy tłumaczki: NN)	5 (27,8%)	0	15 (24,6%)	36 (38,3%)	10 (15,2%)
Wyłącznie nazwisko (inicjały, pseudonim, parafraza) autora/autorki albo adaptatora/adaptatorki oryginału	4 (22,2%)	9 (64,3%)	21 (34,4%)	14 (14,9%)	12 (18,2%)
Wyłącznie nazwisko (inicjały itp.) tłumacza/tłumaczki	7 (38,9%)	2 (14,3%)	17 (27,9%)	18 (19,2%)	22 (33,3%)
Nazwisko (inicjały itp.) autora/autorki oraz tłumacza/tłumaczki	0	0	6 (9,8%)	5 (5,3%)	14 (21,2%)
Brak wskazania statusu przekładu zidentyfikowanego w *Bibliografii…*	2 (11.1%)	3 (21,4%)	2 (3,3%)	21 (22,3%)	8 (12,2)

[8] *Awantura Elżbiety, pisana i posłana przez nią samą do JMć Pani de Roscomond, posłowy* ***angielskiej*** *na dworze Danemarku. Z dzieł J. Pani Riccoboni* (Supraśl, 1790).

[9] Wziąłem pod uwagę powieści wydane w latach 1750–1799 w formie autonomicznej publikacji książkowej. Uwzględniłem zarówno powieści wierszem, jak i reedycje powieści wcześniejszych. Pominąłem natomiast rękopisy i książki o niesprecyzowanej dacie publikacji, o ile margines błędu oznaczał niemożność przypisania ich do określonej dekady. Podstawą obliczeń stały się 253 podtytuły powieści przedrukowane w bibliografii Rudnickiej.

Od początku omawianej epoki w wielu powieściach pojawia się przynajmniej jedna z informacji kluczowych dla precyzyjnej identyfikacji przekładu (choć w grę wchodzą zwłaszcza autorzy stanowiący „gwarancję jakości", zob. Skibińska, 2021: 222) – dla całego omawianego okresu dotyczy to 59,6% publikacji. Liczba powieści wydanych wyłącznie z adnotacjami typu „tłumaczone", „z + język", bądź „historia + przymiotnik" (26% dla całego badanego okresu), a także liczba publikacji pozbawionych jakiejkolwiek wzmianki o procesie przekładu (14,2% dla całego badanego okresu) wzrasta w latach 1780–1789[10] i znowu spada w latach 1790–1799. Lata 80. to zarazem okres, gdy w Polsce opublikowano najwięcej powieści (Rudnicka, 1964: 300–301). Można domniemywać, że jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest rozpowszechnienie się znajomości francuskiego. Przekład powieści przestał być sposobem budowania silnej pozycji w polu literackim.

Z jednej strony przedstawione obliczenia potwierdzają tezę Skibińskiej o przemilczaniu nazwisk twórców oryginału oraz tłumaczy (Skibińska, 2021: 222). Stawia to w trudnej sytuacji badaczy osiemnastowiecznych przekładów. Źródła zapożyczeń w powieściach ustalane są często po latach, w toku szczegółowych badań (Rudnicka, 1966; Rzadkowska, 1989; Bober-Jankowska, 2021[11]). Znaczną rolę w tych poszukiwania odgrywa tropienie wydań tekstów oryginalnych w kolekcjach prywatnych oraz poszukiwanie precyzyjnych opisów pozycji obcojęzycznych w inwentarzach księgarskich (Sinko, 1966; Sinko, 1968: 134–141). Choć dotyczy to głównie księgarzy warszawskich, niektóre katalogi zagraniczne, redagowane również z myślą o polskich klientach, zawierały opisy powieści tłumaczonych w Polsce bez precyzyjnego wskazania źródła[12].

---

[10] Szczyt przypada na rok 1787 (6 powieści bez wzmianki o procesie przekładu). W skali całej dekady takich publikacji jest dwa razy więcej w latach 1785–1789 (14) niż w latach 1780–1784 (7).

[11] Jako przekłady identyfikowane są też części osiemnastowiecznych dzieł naukowych. Przykładem są przypisy do translacji Tacyta autorstwa Naruszewicza, stanowiące spolszczenie not Gabriela Brotiera (Bober-Jankowska, 2012).

[12] W – zawierającym również książki polskie – *Allgemeines Register über die Göttingischen gelehrten Anzeigen von 1753 bis 1782*, francuskie wydanie *Sary Th**** opatrzone jest podtytułem „nouvelle imitée de l'anglois" oraz nazwiskiem autora, Jeana-François de Saint-Lamberta (*Allgemeines Register…*: 345), podczas gdy nieco wcześniej powieść ta ukazała się w Polsce, w przekładzie Petroneli Suchodolskiej, jako *Sara Th***. Powieść angielska z francuskiego*, bez wskazania twórcy oryginału (Warszawa, 1780).

Z drugiej strony refleksja nad sposobem wskazywania odrębności kulturowej przekładu w oświeceniowych drukach literackich będzie jednak niepełna, jeśli analizy formuł tytułowych nie osadzimy w szerszym kontekście komunikacji literackiej. Jak się okazuje, osiemnastowieczni wydawcy przypisywali stronom tytułowym różne funkcje, a także stosowali inne elementy książek dla podkreślania statusu tekstu jako translacji.

Po pierwsze **dodatkowe informacje na temat okoliczności powstania przekładu odnaleźć czasem można w innych częściach książki**, zwłaszcza **w przedmowach i dedykacjach** (Taivalkoski-Shilov, 2006; Łukaszewicz, 2018). W *Przedmowie* do *Josepha Adamsa…* Fieldinga, wydanego pt. *Bombiza Luterski w urzędzie wikarego*, anonimowy tłumacz zdradza nazwisko autora oryginału, przemilczane na karcie tytułowej (Fielding, 1790: 7). W *Przedmowie* do powieści *Ludwika czyli odludne mieszkanie…* omówiona jest recepcja oryginału przez brytyjską prasę, co potwierdza zawartą na stronie tytułowej wzmiankę o bezpośrednim tłumaczeniu z angielskiego (Helme: 1 [bez paginacji]). Status tekstu jako translacji silnie podkreślają również **przypisy**, przekazujące rozmaite treści metatekstowe, metajęzykowe i kulturowe (Skibińska, 2009: 29–42).

Po drugie na status tekstu jako przekładu wskazywać może **zestawienie z oryginałem w ramach edycji dwujęzycznej**. Dzieje się tak w książce *Le difficile. Conte par N. M.* […] *Wybrydny. Bajka przez N. M.* (Warszawa, 1775). Sytuacja tej baśni jest o tyle ciekawa, że nie sposób ustalić, który tekst jest tutaj pierwowzorem. Nie ulega jednak wątpliwości, że pierwsi czytelnicy dostawali jasny sygnał, iż przynajmniej jedna z części publikacji to translacja.

Po trzecie – nawet wobec braku jakiejkolwiek wzmianki o stosunku tłumacza do pierwowzoru – wiedzę na ten temat przekazywać mogła sama **historia wydawnicza poszczególnych utworów.** Dzieje się tak w przypadku publikacji określanych początkowo jako translacje, a następnie wznawianych już bez informacji o istnieniu obcojęzycznego źródła. Przykładem są losy *Feniksa rzadkiego na świecie* – jednego z kilku tłumaczeń romansu *Le beau Polonais* Jeana de Préchaca (1681) – wydanego pierwotnie w roku 1750 z podtytułem: „(…) wierszem polskim z francuskiego", a reedytowanego w roku 1783 jako *Historia o Kawalerze Polskim Walewskim* […], już bez wskazania źródła. Nie ulega

wątpliwości, że 61 lat po swoim pierwszym spolszczeniu[13] *Le beau Polonais* funkcjonował w świadomości czytelników jako romans francuski. Podobny mechanizm występuje przy okazji retranslacji[14] i adaptacji kulturowej[15]. W tej sytuacji określone nazwy i sformułowania ze stron tytułowych („Walewski", „kniedejski", „pan dobry") funkcjonowały jako słowa klucze, wskazujące czytelnikom związek nowej publikacji z dawniejszym „wcieleniem" tekstu obcego.

Po czwarte związek z pierwowzorem obcojęzycznym zaznaczony może być **na stronie tytułowej nie wprost, ale za pomocą innych środków niż opis bibliograficzny**. Przywołana już edycja *Tempe de Gnide* Monteskiusza w przekładzie Józefa Szymanowskiego, pozbawiona informacji o francuskim źródle w podtytule, opatrzona jest **mottem** (*Non murmura vestra columbae* […]), charakterystycznym dla większości wydań oryginalnego utworu począwszy od lat 40. Motta anonimowego utworu *Podwiązka. Przypadki zabawne* (Warszawa, 1790) oraz *Księdza wikarego i przyjaciela jego* Fieldinga (Supraśl, 1787) pochodzą, odpowiednio, ze strony tytułowej pierwowzoru pierwszej powieści, *La jarretière. Ouvrage traduit de l'allemand par Mlle M.D.M.**** (*Allgemeine deutsche Bibliothek*: 241), i ze wstępu do francuskiej edycji *Josepha Andrewsa…* (Fielding, 1775: XIV).

Wszystko to skłania do wniosku, że analiza podtytułów osiemnastowiecznych przekładów powinna być prowadzona z uwzględnieniem szerszego kontekstu społecznego obiegu książek. Brak nazwiska autora, a nawet nieobecność wzmianki o procesie tłumaczenia na stronie tytułowej powieści nie powinny być

---

[13] Pierwszy raz powieść ukazała się po polsku w 1722 r. w przekładzie Stanisława Działyńskiego.

[14] W tytule *Świątyni Wenery w Knidos* w adaptacji Józefa Szymanowskiego (Warszawa, 1778) nie pojawia się żadna wzmianka o źródle (wskazanym w przedmowie), jednak nawet odbiorca nieznający przedmowy od początku świadom mógł być natury tekstu: publikacja Szymanowskiego ukazała się prawdopodobnie w tym samym mieście (mimo zapisu: Lwów) i zaledwie dwa lata po anonimowym przekładzie tego samego dzieła, zatytułowanym: *Kościół knidejski. Z francuskiego pana de Montesquieu na ojczysty język wyłożony* (Skibińska, 2021; Matyaszewski: 30)

[15] Powieść pod – niewskazującym na istnienie obcego pierwowzoru – tytułem: *Kniaź Żegota, czyli pan dobry. Powieść* (Warszawa, 1784) to inna adaptacja tekstu francuskiego tłumaczonego przedtem jako *Pan dobry. Powieść moralna z francuskiego na polski język przełożona* (Warszawa, 1775).

utożsamiane z zamazywaniem statusu utworu jako przekładu. Tytuły i podtytuły od początku pomyślane są jako część większej całości.

Liryka i krótkie formy epickie wierszem

W omawianej epoce wydawano przekłady liryki reprezentujące bardzo wysoki stopień świadomości edytorskiej. Stanowią one kontynuację polskiej tradycji humanistycznej albo opierają się na odzwierciedleniu przez wydawcę struktury publikacji zagranicznej[16]. Do tej pierwszej grupy zaliczyć można edycje dzieł poetów antycznych, takie jak dwutomowe *Pieśni wszystkie Horacyusza przekładania różnych* (Warszawa, 1773). Odnajdujemy tam rozbudowany aparat krytyczny, cechą charakterystyczną publikacji jest też **zamieszczenie obok siebie różnych przekładów tego samego utworu**, stanowiące dowód zrozumienia przez oświeceniową kulturę polską wariantywnego wymiaru pracy translatorskiej. Zadaje to też kłam przekonaniu o niewidzialności dawnych tłumaczy. W podobny sposób wydano dzieła Konarskiego (Konarski) i Anakreonta (*Anakreon, poeta grecki*, Warszawa, 1779). Wariantem inicjatyw wydawniczych, inspirowanych tradycją humanistyczną, są edycje dwujęzyczne ważnych autorów europejskich (zwłaszcza antycznych), zapoczątkowane w Polsce w renesansie (Balcerzan, 2007: 6). Zwyczaj ten zachował się w oświeceniowych przekładach klasyków (Kostkiewiczowa: 42–43).

Monograficzne tomy poświęcone obcym poetom to jednak mniejszość. Dużo częściej przekłady liryki mieszano z autorskimi dziełami twórców i twórczyń polskiego oświecenia. Oto, jak – na przykładzie wybranych wierszy i ich tytułów – przedstawia się kwestia określania natury pojedynczych przekładów i adaptacji w 10 osiemnastowiecznych zbiorach poetyckich:

[16] Np. *Powieści Pelpego filozofa indyjskiego ciekawe i pożyteczne przetłumaczone z francuskiego na polski język* (Warszawa, 1779).

Przekłady i adaptacje w zbiorach liryków i krótkich form epickich				
Tłumacz/ka, Tytuł tomu, data edycji	Wskazanie statusu przekładu/adaptacji na stronie tytułowej	Wskazanie statusu przekładu/adaptacji w formule tytułowej liryku	Inna forma wskazania statusu przekładu/adaptacji	Brak wskazania statusu przekładu/adaptacji
J.A. Załuski, *ZR…*, t. 2, 1754		– *Sonet o Zbawicielu na krzyżu* ***Quand le Sauveur […] po polsku na jednąż kadencyją***	– **edycja dwujęzyczna:** przedruk całości tekstów oryginalnych przed albo obok przekładu – **zamieszczenie obok siebie kilku tłumaczeń jednego oryginału** z adnotacją: *Sonet sławny pana des Barreaux umierającego, i przez Autora, i przez różnych p[anów] polskich uproszonych w wierszu polskim się kochających, tłumaczony anno 1749*	
I. Nagurczewski, *Bukoliki* Wergiliusza (cały cykl), w: *SP*, 1770.	– adnotacja na początku sekcji tomu, **w formie dodatkowej strony tytułowej**: *Bucolica albo Pasterki P. Wirgiliusza Marona, przekładania X. Ignacego Nagurczewskiego S. J.*		– **uwagi o przekładzie** w **przedmowie** tłumacza – **przypisy dotyczące obcych realiów kulturowych** (np. „bucolica po naszemu skotopaski", „[…] piszczałki, które multanki zowią po polsku, dlatego, że w multańskiej ziemi najwięcej ich zażywają"	
S. Trembecki, *Opuchły*, w: *ZPP*, t. 8, 1773		*Opuchły. Bajka* ***z angielskiego na polski język przetłumaczona***		
K. Benisławska, *PSS*, 1776			– **przypis ze wskazaniem źródła wiersza**: „Cząstka tego afektu wzięta jest z sławnego soneta francuskiego pana Des Barreaux „Grand Dieu! Tes jugements… etc."	– nawiązania do **istniejących przekładów**, m.in. do *Psalmów* Wujka i *Psałterza* Kochanowskiego (Chachulski, 2000: 14)
A. Naruszewicz, *Dzieła*, t. 1–2, 1778		– *Oda […] Do Woltera.* ***Wiersz króla jegomości Pruskiego,*** – *Oda […] Wyprawa armady Moskiewskiej na archipelag* ***z włoskiego sonetu*** – *Oda […] Do Gminu.* ***Z francuskiego P. Thomasa***	– **historia edytorska utworu:** *Oda […] Kolej życia ludzkiego* we wcześniejszej edycji opatrzono adnotacją: „z francuskiego" (Aleksandrowska: 114)	„Oda XVII. Do Fortuny" – **przekład ody J.B. Rousseau** (Wolska: 21*); – *Oda (…) Do Stanisława Augusta […] O pożytku z nauk […]*: **przekład listu poetyckiego J. Delille'a** (Wolska: 14), utwór do pierwowzoru upodabnia użycie **przypisów**

A. Naruszewicz, *Dzieła*, t. 4	*Adama Stanisława Naruszewicza B.K.S. Tłumaczenia rozmaite*			
F.D. Kniaźnin, *E*, t. 1–2, 1779		– ***Z Safony,*** – ***Z Anakreonta,*** – ***Myśl z Safony,*** – ***Z perskiego***		– liczne nawiązania do fragmentów liryków obcojęzycznych (Fieguth: 442–443)
F. Karpiński, *ZWP*, t. 1, 4, 1782, 1783		– *Kato o nieśmiertelności duszy.* ***Z francuskiego,*** – *Zabawa na ustroniu.* ***Myśl z angielskiego Arystypa,*** – *Tęskność. Z francuskiego*	– **obecność w tytule imion własnych znanych z obcojęzycznej tradycji literackiej:** *Wezyr Gijafar do Haruna al-Raszid* (postaci z *Baśni Tysiąca i jednej nocy)*, – **przypisy** dotyczące obcych realiów kulturowych	*Do Justyny. Tęskność na wiosnę*: **kontaminacja / adaptacja dwóch obcojęzycznych utworów** (Karpiński: 258), – liczne nawiązania do fragmentów liryków obcojęzycznych (Chachulski, 2005: 19). **– przekład w przypisach**: w przypisach do wiersza *Wezyr Gijafar […]*: fragmentów traktatu Barthélémyego d'Herbelota (Karpiński: 286)
F. Karpiński, *ZWP*, t. V–VI, 1786	*Psałterz Dawida nowo przetłumaczony. Cz. 1–2*		– uwagi o przekładzie w **przedmowie tłumacza** (cz. 1)	
I. Krasicki, *Dp*, t. 2, 1803		– ***Cesarz chiński i syn jego. Z dziejów tamtejszych*** – *Koń i wielbłąd.* **Z Lessinga** – **Z Boecjusza**, – *Gaskon.* **Z francuskiego**		– np. *Malarze* to możliwa adaptacja bajki Johna Gaya *The painter who pleased nobody and everybody* (Krasicki: 586)

Objaśnienie skrótów: *ZR… – Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszłych pisanych*; *SP – Sielanki Polskie z Różnych Autorów Zebrane*; *ZPP – Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*; *PSS – Pieśni sobie śpiewane*; *E – Erotyki*; *ZWP – Zabawki wierszem i prozą*, *Dp – Dzieła poetyckie.*

* Aby ułatwić czytelnikom identyfikację źródeł, edytorka dodaje podtytuły nieobecne w podstawie wydania.

Jak widać, w przytoczonych tomach – oraz w innych oświeceniowych wyborach liryków – znajdują się liczne wiersze nieopatrzone adnotacjami sygnalizującymi ich obcojęzyczne pochodzenie. Zarazem, jak pisze Tomasz Chachulski, to właśnie w tej dziedzinie – m.in. z uwagi na niewielkie rozmiary utworów oraz na obiegowość motywów i obrazów poetyckich klasycystycznej liryki – identyfikacja obcojęzycznych źródeł twórczości polskich poetów i poetek nastręcza najwięcej trudności (Chachulski, 2013: 80). Podejmowane na gruncie komparatystyki działania tego typu od lat stanowią jeden z kluczowych wątków badań nad polską liryką XVIII stulecia (Helsztyński, Platt, Schruba, Fieguth). Dodajmy, że tylko ten typ poszukiwań pozwala też z pewną dozą prawdopodobieństwa wyodrębnić pseudoprzekłady obecne w twórczości polskich poetów – współcześni wydawcy Trembeckiego sytuują w tej kategorii np. bajkę *Opuchły* (Trembecki: 6).

Brak konsekwencji we wskazywaniu obcojęzycznych źródeł twórczości poetyckiej otwiera pole dla spekulacji nad motywacjami tłumaczy, którzy ukrywali swój status za formułami tytułowymi, przywodzącymi na myśl dzieła autorskie (Skibińska, 2021: 222). Omawiane zjawisko nie zawsze podpada pod dzisiejsze rozumienie plagiatu, gdyż brak pisemnego określenia natury tekstu nie zawsze oznaczał ukrywanie obcych inspiracji, podobnie jak wszelkie inne formy anonimatu nie wiązały się z zatajeniem realnego autorstwa (Łossowska: 20) Tak jak w przypadku powieści, identyfikacji poszczególnych utworów jako przekładów sprzyjał swego rodzaju system zapisów towarzyszących niektórym lirykom w osiemnastowiecznych zbiorach:

1. Formuła typu: „**z + język**" jest równie wieloznaczna, co w przypadku prozy narracyjnej, z uwagi na częste stosowanie przekładów pośrednich (zwłaszcza francuskich)[17].
2. Formuła: „**z + nazwisko**" dotyczy zarówno autorów tłumaczonych bezpośrednio z francuskiego czy włoskiego (np. La Fontaine, Metastasio), jak i twórców greckich oraz poetów spoza europejskiego kręgu kulturowego, przyswajanych z pomocą translacji pośrednich (Kalisz: 48; Reychman: 187–188; Ostafin: 97–98).

[17] Zamieszczony pod tytułem *Kato o nieśmiertelności duszy* przekład fragmentu tragedii *Katon* Josepha Addisona dokonany został za pośrednictwem translacji Voltaire'a (Karpiński: 291).

3. Formuła **„myśl z…"** odsyła nie do realnej translacji, ale do liryku opartego na przejęciu charakterystycznych elementów obecnych we wskazanym źródle, również tłumaczonym często na podstawie przekładu pośredniego[18]. Na podobnej zasadzie funkcjonuje tytuł bajki Krasickiego *Cesarz chiński i jego syn. Z dziejów tamtejszych*[19].

Podobnie jak w przypadku powieści, w osiemnastowiecznych wydaniach liryki status utworu jako przekładu lub adaptacji wskazywany bywał poza formułą tytułową, za pomocą innych elementów publikacji: **przypisu** (Benisławska: 121, Karpiński: 94–98), **edycji dwujęzycznej** (Załuski: 344–389), **konfrontacji kilku przekładów tego samego oryginału, „uwidaczniającej" indywidualność tłumaczy** (Załuski: 344–350) i **dodatkowych stron tytułowych**. To ostatnie dotyczy większych cykli poetyckich, przy tym dodatkowe strony tytułowe zamieszczane były bądź na początku jasno wyodrębnionych sekcji książki (u Nagurczewskiego), bądź na początku tomu w wielotomowej edycji dzieł jednego twórcy (u Karpińskiego i Naruszewicza).

Większe poematy epickie, dydaktyczne i opisowe

W pierwszej kolejności omówię bliżej przypadek dzieł często tłumaczonego w Polsce Aleksandra Pope'a (Helsztyński: 476–489):

[18] *Zabawa na ustroniu. Myśl z angielskiego Arystypa* oparta jest prawdopodobnie na francuskim przekładzie dramatu Thomasa Randolpha (Karpiński: 270).

[19] Źródłem jest traktat Jeana-Baptiste'y Du Halde'a z 1735 roku, pt. *Description géographique, historique et politique de la Chine* […] (Krasicki 2019: 555).

Sposoby zaznaczania statusu przekładu i adaptacji w przypadku dłuższych dzieł Aleksandra Pope'a wydanych po polsku przed rokiem 1800 jako oddzielne publikacje				
Tytuł oryginału	Tłumacz, tytuł, data wyd.	Nazwisko na str. tyt.	Formuły „z francuskiego", „z agnielskiego", „tłumaczone" na str. tyt. itp.	Inne sposoby zaznaczenia statusu przekładu
Eloisa to Abelard	Anonim, *List Heloizy do Abelarda*, 1784, 1786, 1794	„J.P. Colardeau"	– „z francuskiego J. P. Colardeau na polski przetłumaczone"	– przedmowa: „z angielskiego na francuski tłumaczone"
	[Stefan Chomentowski?] podpisany jako S** C****, *List Heloizy do Abellarda*, Helzberg [Warszawa?], 1787	–	–	– motto: „sic fatur lacrymans" zgodne z mottem przekładu francuskiego Feutry'ego (Londyn, 1758)
	[Stefan Chomentowski], podpisany jako: Tomasz Kajetan Węgierski, *Listy Heloizy do Abelarda*, Kraków 1795	–	„z francuskiego wierszem polskim przetłumaczone, tłumaczenie pozostałe T.K. Węgierskiego	– przedmowa: „z angielskiego wierszopistwa na francuskie, a z francuskiego, wierszem polskim są przełożone"
An Essay on Man, An Essay on Criticism	[Franciszek Aleksander Podoski] jako F.H.I.P.K.M, *Poemata Moralne i Krytyczne…*, 1787	„P. Poppa"		– przypisy objaśniające obce realia
	Andrzej Cyankiewicz, *Początki moralności…*, 1788	„Aleksandra Pope'a"		– przedmowa (m.in. przedruk korespondencji Pope'a z Louisem Racinem)
	J.I. Przybylski, *O krytyce*, 1790	„Aleksandra Pope"		– edycja dwujęzyczna z adnotacją na str. tyt.: „wiersz polski obok z angielskim"
	[J.K.] Targoński, Dociekania o człowieku, 1789	„Dzieło Imć Pana Pope	„przetłumaczone przez"	– przypisy: „matka P. Pope żyła jeszcze w czasie wydania tych listów"
The Rape of the Lock	I. Bykowski, *Pukiel Belindzie ostrzyżony i porwany*, 1788	–	–	– motto: „Nolueram, Belinda, tuos violare capillos…", obecne też w oryginalnych edycjach – przypis: „Karyl, będąc w poufałej przyjaźni z Poppe, prosił go, ażeby ten przypadek wierszem opisał"
The Temple of Fame	[I. Bykowski], *Kościół Sławy*", 1799	–	–	–

W pięciu przypadkach nazwisko pisarza zagranicznego pojawia się **na stronie tytułowej** (cztery razy jest to sam Pope, raz francuski adaptator), raz Pope wzmiankowany jest w **przypisach** (Bykowski, *Pukiel Belindzie ostrzyżony…*, Warszawa, 1788), a raz związek edycji polskiej ze źródłem sygnalizowany jest **przejęciem motta z edycji francuskiego przekładu pośredniego** (*Listy…*, Helzberg, 1787).

Całkowite zatarcie statusu przekładu dotyczy właściwie tylko jednego przypadku – spolszczenia *The Temple of Fame* jako *Kościół Sławy. Poema przez Ignacego Bykowskiego, porucznika wojsk rosyjskich ułożone*. Dodajmy, że utwór ten opatrzony został długą dedykacją i autobiograficznymi dodatkami, zmieniającymi publikację w wyjątkowy, bardzo osobisty dokument literacki (Helsztyński: 480). Skądinąd Bykowski również w przekładzie powieści i dramatów pomijał wzmianki o cudzym autorstwie oryginału (Rudnicka 1964: 199, 237; *Nowy Korbut*: 336–337). We wszystkich innych sytuacjach status przekładu wskazany jest albo na stronie tytułowej, albo w inny sposób (a często za pomocą kilku środków na raz). Brak nazwiska na stronie tytułowej nie oznaczał więc „odebrania" utworu autorowi zagranicznemu. Wiązać to można po części z wysokim statusem poezji epickiej w systemie klasycystycznej poetyki.

Wspomniane prawidłowości potwierdzają się przy badaniu innych przekładów epiki: w 10 tłumaczeniach poematów Johna Miltona, Louisa Racine'a, Jeana-Baptiste'a-Louisa Gresseta, Jacquesa Delille'a i Voltaire'a wydanych w latach 1779–1795 w formie książkowej, nazwisko autora na stronie tytułowej nie pojawia się tylko raz, w poemacie *Vert-Vert…* Grasseta w przekładzie Tadeusza Morskiego (Warszawa, 1779).

Dramat

Oto wyniki analizy tytułologicznej publikacji zebranych w serii „Teatr Polski" Grolla i Dufoura z lat 1778–1794:

Sposób sygnalizowania statusu przekładu na stronach tytułowych pojedynczych edycji dramatów w serii „Teatr Polski" (t. 1–56)*	
Liczba przekładów	156
Wyłącznie adnotacja: „z + język", „przetłumaczone", „komedia niemiecka", „komedia francuska" itp.	39 (25%)
Wyłącznie nazwisko (inicjały, pseudonim, parafraza) autora oryginału	30 (19,2%)
Wyłącznie nazwisko (inicjały, pseudonim, parafraza) tłumacza	13 (8,3%)
Nazwisko (inicjały itp.) autora/autorki oraz nazwisko (inicjały itp.) tłumacza/tłumaczki	34 (21,8%)
Brak wskazania statusu przekładu	40 (25,6%)

* Z wyjątkiem tomów 3, 32–33 i 53, niedostępnych w Federacji Bibliotek Cyfrowych.

Przynajmniej jedna z informacji kluczowych dla identyfikacji przekładu (autorstwo oryginału lub tłumaczenia) pojawia się w 49,3% przypadków, choć wynik ten zawyża obecność w serii aż pięciu monograficznych tomów poświęconych wyłącznie twórczości pani de Genlis w przekładzie Remigiusza Ładowskiego (tomy 37–41, razem 23 dramaty).

Widać tu ponadto jeszcze inną prawidłowość: podobnie jak wiele innych omówionych wcześniej książek, kolejne ogniwa serii „Teatr Polski" wyposażone są w kilka stron tytułowych. Poza tymi, przypisanymi poszczególnym dramatom, znajdują się tam karty wprowadzające do całego tomu. Te swego rodzaju karty tytułowe wyższego rzędu zawierają pełen tytuł kolekcji, który brzmi: *Teatr Polski czyli zbiór komedyj, dram i tragedyj, **z najsławniejszych autorów francuskich tłumaczonych**, i przez aktorów polskich na Teatrze warszawskim granych*.

Jak widać, na poziomie strony tytułowej cała seria w szczególny sposób dowartościowuje przekład z francuskiego. Staje się on wręcz kategorią nadrzędną dla wszelkich form tworzenia tekstu na scenę – synonimem oświeceniowego dramatopisarstwa. W wielu przypadkach mamy do czynienia z kolejnym wariantem prokurowania fikcyjnej historii translatorskiej, gdyż część tekstów opublikowanych w omawianej serii to przekłady z innych języków niż francuski oraz dzieła oryginalne. W odniesieniu do sztuk stanowiących faktyczne przeróbki z francuskiego, ich status jako przekładów zostaje podkreślony podwójnie, nawet pod nieobecność nazwisk twórców pierwowzoru (Łukaszewicz, 2006).

Sytuację komplikuje fakt, że publikowane w omawianej serii egzemplarze dramatów dostępne były osiemnastowiecznym czytelnikom zarówno w formie

pojedynczych zeszytów (a więc bez nadrzędnej strony tytułowej), jak i w postaci większych, zbiorczych tomów „z dodaniem tylko na przodzie kartki jednej, czyli tego głównego tytułu" (Bentkowski: 542). W zależności od egzemplarza to samo wydanie raz opatrzone jest więc dodatkową adnotacją „tłumaczone z francuskiego", a kiedy indziej nie. Ten płynny status edytorski koresponduje ze złożoną sytuacją kulturową translacji teatralnych, które – w imię poetyki przestosowania bądź przepolszczenia (Ratajczakowa) – nagminnie przekazywały czytelnikom obraz wewnętrznie niespójny. Pod okładką dzieła, opisanego jako tłumaczenie „pana Molière", odnajdowali oni didaskalia sytuujące miejsce akcji „w Warszawie".

Wychodząc poza serię „Teatr Polski" (stanowiącą tylko jeden z kanałów rozpowszechniania edycji dramatów w oświeceniowej Polsce), po raz kolejny w tym artykule podkreślić można znaczenie klasycznej hierarchii gatunków poetyckich: o ile komedie i dramy wydawano często bez nazwiska autora oryginału i tłumacza, o tyle edycje tragedii Corneille'a, Racine'a, Crébillona i Voltaire'a częściej zawierały te informacje.

Zaznaczmy na koniec, że w odniesieniu do dramatu – tak jak we wszystkich omówionych dotąd przypadkach – uwidacznia się skłonność osiemnastowiecznych wydawców i tłumaczy do śmiałego niekiedy wykorzystywania różnych części książki dla pełniejszego uzmysławiania czytelnikom i czytelniczkom statusu utworu jako translacji. Choć rzadkie, pojawiają się tu również **przypisy dotyczące przekładu**. Zjawisko to ilustruje edycja *Pigmaliona* Jean-Jacquesa Rousseau w wersji polskiej Jana Baudouina (Warszawa, ok. 1777). Odnajdujemy tam dużą liczbę not u dołu strony poświęconych szczegółowym decyzjom translatorskim. Sąsiedztwo edycji francuskojęzycznej, wydanej w tym samym czasie przez tego samego wydawcę, uzasadnia hipotezę, że przekład Baudouina pomyślany został jako część **edycji dwujęzycznej**. Ważnym medium refleksji przekładoznawczej stały się w oświeceniu też **przedmowy do dramatów**[20].

[20] Przykładem są rozważania nad metodą tłumaczenia wiersza i prozy we włoskim libretcie operowym (Popiel: IV–VIII).

*

W sposobach zaznaczania statusu przekładu bądź adaptacji w oświeceniowych publikacjach literackich panuje duża swoboda, która jednak nie jest zupełną anarchią.

Po pierwsze najczęściej spotykamy podtytuły oparte na schemacie: „z + język" albo „powieść/historia + przymiotnik", przy czym jako język źródła wskazuje się: A) język (domniemanej) anegdoty źródłowej (lub język bohaterów o tożsamości etnicznej i kulturowej określonej w ramach świata przedstawionego); B) język tekstu opartego na tej anegdocie; C) język przekładu pośredniego tekstu w języku (B); D) język kolejnego przekładu pośredniego. W skrajnych wypadkach formuła tytułowa odzwierciedla wszystkie albo większość tych etapów, ilustrując translatorską historię danego utworu poprzez wymienienie jego dawniejszych (realnych bądź fikcyjnych) konkretyzacji językowych. Najczęściej jednak dobór ostatecznej formuły tytułu i podtytułu polskiego opiera się na procesie eliminacji:

Realna bądź fikcyjna translatorska historia tekstu	Formuła podtytułu w polskim przekładzie
(A) Język domniemanej anegdoty źródłowej > ~~(B) język powieści > (C) język przekładu pośredniego~~	„powieść/historia + przymiotnik"
(~~A) Język domniemanej anegdoty źródłowej~~ > (B) język powieści > ~~(C) język przekładu pośredniego~~	„z języka (B) przetłumaczone"
~~(A) Język domniemanej anegdoty źródłowej > (B) język powieści >~~ (C) język przekładu pośredniego	„z języka (C) przetłumaczone"

Powszechność translacji pośrednich sprawia, że znane pseudoprzekłady – takie jak *Rękopis arabski* Kossakowskiego czy *Opuchły* Trembeckiego – postrzegać można zasadniczo jako pseudoprzekłady wtórne, bo ich (fikcyjne) spolszczenie przez autorów nieznających arabskiego i angielskiego implikuje istnienie (równie fikcyjnych) przekładów pośrednich.

Po drugie, przeprowadzone badanie pokazuje rozbieżności w sygnalizowaniu statusu przekładu w ramach różnych rodzajów i gatunków literackich. Kwestia przemilczania obcojęzycznych źródeł zaznacza się najsilniej w liryce i w krótkich formach epickich. W przypadku cykli poetyckich (zwłaszcza dzieł autorów antycznych) oraz długich poematów epickich i dydaktycznych autorstwo wskazywane jest z większą pieczołowitością. Z kolei w publikacjach

dramatów określenie „tłumaczone z francuskiego" pojawia się nawet w przypadku dzieł oryginalnych. Wyjaśnić to można odmiennością społecznych warunków recepcji dzieł należących do różnych rodzajów i gatunków literackich, przy czym nazwisko autora oryginału pojawia się częściej w gatunkach „prestiżowych" (tragedii i epopei).

Po trzecie – analiza ram wydawniczych pozwoliła uściślić obiegowy osąd na temat skłonności oświeceniowych literatów do ukrywania obcych źródeł inspiracji. Bardziej czy mniej precyzyjne wskazywanie nazwisk autorów/autorek oryginałów, tłumaczy/tłumaczek lub obu tych instancji na raz występowało systematycznie we wszystkich omawianych obszarach: w 409 przeanalizowanych podtytułach powieści i dramatów dotyczy to 228 przypadków (55,74%). Istnieli tłumacze i tłumaczki bardzo poważnie traktujący obowiązek informowania o pierwowzorach swoich dzieł (Benisławska: 121), istnieli też recydywiści, systematycznie zacierający tropy własnych translatorskich i adaptatorskich poczynań (np. Stefan Chomentowski, Ignacy Bykowski). Na szczególną uwagę zasługuje używanie różnych kanałów informowania czytelników i czytelniczek o statusie tekstu jako przekładu: przedmów, przypisów, edycji dwujęzycznych, dodatkowych stron tytułowych oraz konfrontacji kilku przekładów tego samego oryginału, ujawniającej oświeceniowe rozumienie wariantywności przekładu i potrzebę silnego akcentowania podmiotowości tłumaczy. Pokazuje to też wysoką świadomość roli medium druku i – węziej – szczegółowych koncepcji edytorskich w procesie tworzenia, rozpowszechniania i recepcji translacji.

Na koniec zaproponować można konkluzje ogólne. Z jednej strony dokonana praca skłania do ostrożności w kwestii zbyt pochopnego formułowania wniosków na temat miejsca oświeceniowych praktyk literackich w procesie wyłaniania się nowoczesnej opozycji między twórczością własną i tłumaczeniową. Jeśli omawiane sytuacje wpisują się w przemiany społecznego postrzegania przekładu w Europie wczesnej nowożytności, proces ten przybiera skomplikowane formy, których nie da się sprowadzić ani do prostej opozycji „oświecenie/nowoczesność", ani do wizji linearnego rozwoju. Z drugiej – obecny stan badań nad statusem przekładu w literaturze osiemnastowiecznej polski jest z pewnością prowizoryczny. Przyszłe poszukiwania komparatystyczne doprowadzą bez wątpienia do identyfikacji kolejnych obcojęzycznych źródeł twórczości oświeceniowych pisarzy i pisarek. Część tekstów opisywanych jako translacje

z coraz większą dozą prawdopodobieństwa będzie można uznać natomiast za pseudoprzekłady.

Bibliografia

Aleksandrowska, Elżbieta. *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne 1770–1777. Monografia bibliograficzna*. Warszawa: IBL PAN, 1999.

Allgemeine deutsche Bibliothek. Berlin–Stettin: Friedrich Nicolai, 1772.

Allgemeines Register über die Göttingischen gelehrten Anzeigen von 1753 bis 1782. Göttingen: Dieterich, 1784.

Balcerzan, Edward. „Wstęp do pierwszego wydania". *Pisarze polscy o sztuce przekładu: 1440–2005. Antologia*, red. Edward Balcerzan, Ewa Rajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2007.

------. „Jedno- oraz dwu(wielo)języczność literackich «światów»". *Teksty Drugie* 6 (2009): 9–20.

Bednarczyk, Anna. *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.

Benisławska, Konstancja. *Pieśni sobie śpiewane*, Warszawa: IBL PAN, 2000.

Bentkowski, Feliks. *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*. T. 1, cz. 2. Warszawa–Wilno: Zawadzki i Komp, 1814.

Bober-Jankowska, Magdalena. „Fénelon czy Naruszewicz? Inspiracje i nawiązania w powieści *Leszek Biały, książę polski* Michała Dymitra Krajewskiego. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 171–198.

------. „Naruszewiczowy przekład Tacyta". *Antyk oświeconych: studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku*, red. Tomasz Chachulski. Warszawa: IBL PAN, 2012. 565–585.

Chachulski, Tomasz. „Wprowadzenie do lektury". Konstancja Benisławska. *Pieśni sobie śpiewane*. Warszawa: IBL PAN, 2000. 5–19.

-----. „Wprowadzenie do lektury". Franciszek Karpiński. *Wiersze zebrane: cz. 1*. Warszawa: IBL PAN, 2005. 5–29.

-----. „O wydawaniu utworów powstałych w XVIII i na początku XIX wieku". *Wiek Oświecenia* 27 (2011): 72–83.

Cieński, Marcin. *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawienia krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000.

Chrobak, Marzena. *Optymizm Kandyda i inne problemy oświeconych tłumaczy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.

Dąbrowski, Roman. *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004.

-----. *Epopeja w literaturze polskiego oświecenia*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2015.

Dąbska-Prokop, Urszula. „O «chronicznej nieokreśloności tłumaczenia». Uwagi o przekładach *Paradise Lost* Johna Miltona na języki francuski i polski". *Półrocznik Językoznawczy Tertium. Tertium Linguistic Journal* 4.2 (2019): 88–121.

Dębska, Karolina. „O niewidoczności tłumacza raz jeszcze. Na przykładzie tłumaczek w Polsce 1697–1763". *Przekładaniec* 36 (2018): 60–81.

-----. „«O powszechną płci naszej chwałę»: Tłumaczki epoki stanisławowskiej". *Między Oryginałem a Przekładem* 2.44 (2019): 37–58.

Dmitruk, Krzysztof. „Przekład w kulturze literackiej polskiego oświecenia. Prowizorium dokumentacyjne". *Literatura i jej konteksty*, red. Joanna Rusin, Kazimierz Maciąg. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. 34–45.

Dmochowski, Franciszek Ksawery. *Sztuka rymotwórcza, poema w czterech pieśniach*. Warszawa: w Drukarni J. K. Mci i Rzeczypospolitey u XX. Scholarum Piarum, 1788.

Fieguth, Rolf. „Twórczość Franciszka Dionizego Kniaźnina w kontekście komparatystycznym. Pomysły i kwestie otwarte". *Wiek XIX* 50 (2015): 429–448.

Fielding, Henry. *Avantures de Joseph Andrews, et de son ami Abraham Adams. Écrites dans le goût des Avantures de Don-Quichotte*. T. 1. Amsterdam: Vlam, 1775.

-----. *Bombiza Luterski w urzędzie wikarego*. [Supraśl]: [Drukarnia Bazylianów], 1790.

Fulińska, Agnieszka. *Naśladowanie i twórczość: renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*. Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum, 2000.

Garncarzyk, Dimitri. „Originaux, traductions et langue neutre: pistes pour une théorie de la traduction-relais au XVIII e siècle". *TRANS – Revue de littérature générale et comparée*. http://journals.openedition.org/trans/1693. https://doi.org/10.4000/trans.

Helme, Elizabeth. *Ludwika czyli odludne mieszkanie przez JMć pannę *** z angielskiego.* Warszawa: Dufour, 1798.

Helsztyński, Stanisław. „Polskie przekłady Miltona i Pope'a: cz. 2". *Pamiętnik Literacki* 25 (1928): 474–489.

Herman, Jan, Fernand Hallyn, współpr. Kris Peeters, red. *Le topos du manuscrit trouvé actes du colloque international, Louvain-Gand, 22–23–24 mai 1997*. Louvain–Paris: Peeters, 1999.

Kalisz, Ludwik. „Liryka Kniaźnina a poezja klasyczna". *Pamiętnik Literacki* 21 (1924/1925): 42–60.

Karpiński, Franciszek. *Wiersze zebrane*. Cz. 1. Wyd. Tomasz Chachulski. Warszawa: IBL PAN, 2005.

Kencki, Patryk. *Staropolski Molière*. Warszawa: IS PAN, 2021.

-----. „À l'école de Molière. La réception de Molière en Pologne aux XVIIe et XVIIIe siècles". *Littératures classiques* 106 (2022): 119–129.

Konarski, Stanisław. *Opera poetica. Utwory poetyckie*. Wyd. Jacek Wójcicki przy współpr. Ariadny Masłowskiej-Nowak. Warszawa: IBL PAN, 2013.

Korotaj, Władysław, oprac. *Dramat staropolski: od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*. T. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965.

Kostkiewiczowa, Teresa. „Przekłady dzieł pisarzy antycznych w czasach polskiego oświecenia". *Antyk oświeconych: studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku*, red. Tomasz Chachulski. Warszawa: IBL PAN, 2012. 17–73.

Krasicki, Ignacy. *Dzieła Zebrane.* T.2: *Zbiory wierszy*. Oprac. Teresa Kostkiewiczowa. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.

Kupiszewska, Anna. *„Szlachetna namiętność". Tematyka orientalna w twórczości Jana Potockiego*. Praca doktorska. Rzeszów: Uniwersytet Rzeszowski, 2022.

Leszczyńska-Skowron, Klara. „Orientalne lektury Krasickiego – przyczynek do badań nad erudycją pisarza". *Pamiętnik Literacki* 112 (2021): 55–64.

Łossowska, Irena. *Tradycja i nowoczesność dydaktycznej powieści Oświecenia w Polsce*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 2002.

Łukaszewicz Justyna. *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.

-----. „Peryteksty polskich przekładów oświeceniowych z języka włoskiego: przestrzeń edukacji czy manipulacji?". *Przekładaniec* 36 (2018): 44–59.

-----. *Włosko-polskie pogranicze literackie za panowania Stanisława Augusta.* Kraków: Universitas, 2021.

Matyaszewski, Paweł. „Tłumaczenia dzieł Monteskiusza w Polsce w XVIII wieku". *Wiek Oświecenia* 29 (2013): 11–34.

Mazurkowa, Bożena. „Motta w drukach oświeceniowych jako źródło do badań recepcji antyku w dawnej Polsce. Rekonesans". *Antyk oświeconych: studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku*, red. Tomasz Chachulski. Warszawa: IBL PAN, 2012. 295–413.

Michalik, Jan, red. *Dramat obcy w Polsce. Premiery, druki, egzemplarze (1765–1965)*. T. 1–2. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2001–2004.

Miszalska, Jadwiga. *Z ziemi włoskiej do Polski. Przekłady z literatury włoskiej w Polsce do końca XVIII wieku*. Kraków: Collegium Columbinum, 2015.

Nowy Korbut. Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut": Oświecenie. T. 4. Oprac. Elżbieta Aleksandrowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966.

Ostafin, Barbara. „Azja Europie. O wędrówkach bajek Pilpaja". *Miscellanea Eurasiatica Cracoviensia. Understanding Eurasia*, red. Cezary Galewicz, Jadwiga Pstrusińska, Lidia Sudyk. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.

Platt, Julian. „Inspiracje literackie Naruszewicza i innych poetów *Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych*". *Pamiętnik Literacki* 61 (1970): 241–280.

Popiel, Bazyli. „Pismo do Czytelnika". *Król Pasterz. Opera w trzech aktach przez Pietra Metastazego po włosku napisana*. Warszawa, Lwów: Groll, 1780.

Ratajczakowa, Dobrochna. „Comédie polonaise, czyli O komediach przepolszczonych". *Pamiętnik Teatralny* 4 (2014): 56–80.

Reychman, Jan. *Orient w kulturze polskiego Oświecenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1964.

Rudnicka, Jadwiga. *Bibliografia Powieści Polskiej 1660–1800*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1964.

-----. „Ostatnio zidentyfikowane przekłady powieści francuskich w Polsce w. XVIII". *Pamiętnik Literacki* 54 (1966): 117–126.

-----. „*Tysiąc nocy i jedna* w kulturze literackiej polskiego Oświecenia". *Pamiętnik Literacki* 89 (1998): 155–182.

Rzadkowska, Ewa. *Francuskie wzorce polskich Oświeconych: studium o recepcji J.F. Marmontela w XVIII w.* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.

Samoyault, Tiphaine. „For a Theory of Relay Translations". *Pascale Casanova's World of Letters and Its Legacies*, red. Gisèle Sapiro, Delia Ungureanu. Boston: Brill, 2022. 116–128.

Schruba, Manfred. „O niektórych francuskich źródłach polskiej poezji libertyńskiej i satyrycznoobyczajowej XVIII wieku". *Pamiętnik Literacki* 1 (2004): 77–94.

Sinko, Zofia. „Powieść zachodnioeuropejska w Polsce stanisławowskiej na podstawie inwentarzy bibliotecznych i katalogów". *Pamiętnik Literacki* 57 (1966): 581–624.

------. *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1968.

-----. *Twórczość Johna Miltona w Oświeceniu polskim*. Warszawa: IBL PAN, 1992.

Skibińska Elżbieta. „Przypisy tłumacza w osiemnastowiecznych polskich przekładach francuskich powieści". *Przypisy tłumacza*, red. Elżbieta Skibińska. Wrocław–Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009. 23–48.

-----. „Cudzoziemskie przypadki pewnej «bagatelki». O polskich przekładach *Le Temple de Gnide* Monteskiusza w XVIII wieku". *Pamiętnik Literacki* 2 (2021): 209–223.

Słodkowska, Elżbieta. *Produkcja i rozpowszechnianie wydawnictw w Królestwie Polskim 1815–1830*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2002.

Szyjkowski, Marian. *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny (1661–1831)*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1920.

Taivalkoski-Shilov, Kristiina. *La tierce main: Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIIIe siècle*. Arras: Artois Presses Université, 2006.

Trembecki, Stanisław. *Bajki*. Wyd. Wojciech Kaliszewski, Jerzy Snopek. Warszawa: IBL PAN, 2019.

Warda, Anna. *Ze studiów nad świadomością teoretycznoliteracką w osiemnastowiecznej Rosji (na podstawie przedmów, wstępów, dedykacji)*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003.

Wolska, Barbara. „Wprowadzenie do lektury". Adam Stanisław Naruszewicz. *Poezje zebrane*. T. 1. Warszawa: IBL PAN, 2005. 5–39.

Załuski, Józef Andrzej. *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszłych pisanych*. T. 2. Warszawa: Drukarnia Pijarów, 1754.

Ziętarska, Jadwiga. *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969.

The Ways of Presenting Translations on the Title Pages of Books (1750–1799): True and Fictitious Translation Histories of Enlightenment Texts

Summary

The article discusses the functions and frequency of the use of various forms of subtitles in editions of Polish translations of the Enlightenment period. The results of research reveal the following regularities: firstly, regardless of the type of the text, there are recurrent patterns of presentation of translation, in a variety of ways referring to the (real or not) publishing history of the translated works. Secondly, the identity of the original author is concealed while the status of the text as translation is erased most often in the case of short literary forms (e.g. lyrics, concise epic texts) and works which were perceived as "low" in the light of classicistic poetics (e.g. novels). Thirdly, apart from the information provided on the title pages, 18th century publishers employed other elements of the book in order to point out the authorship of the original texts or to mark the status of the work as translation in a more prominent way (e.g. introductions, footnotes, bilingual editions, inclusion of several translation of the same original text, "revealing" the individual traits of the translators).

Keywords: translation, subtitle, title page, enlightenment novel

Słowa kluczowe: przekład, podtytuł, strona tytułowa, powieść oświeceniowa

Cytowanie

Bajer, Michał. „Sposoby opisu przekładu na stronach tytułowych książek (1750–1799): prawdziwe i fikcyjne historie translatorskie oświeceniowych tekstów". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 81–107. DOI: 10.18276/rk.2023.14-04.

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 109–122
DOI: 10.18276/rk.2023.14-05
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Aleksandra Kamińska
Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0000-0001-6497-9666

Tożsamość literacka Chateaubrianda: od tłumaczenia *Raju utraconego* Miltona do świadomej roli memorialisty i jego monumentalnej kreacji w *Pamiętnikach zza grobu*

Mówienie o tożsamości literackiej Chateaubrianda w kontekście *Pamiętników zza grobu* nie jest możliwe bez podkreślenia romantycznej konwencji dzieła. W wykreowanym świecie memorialista pozbawiony jest co prawda atrybutów boskości, nieustannie zderzając się z ironią losu i historii[1]. Niemniej jednak głos Chateaubrianda jest obdarzony romantyczną wyjątkowością: swoją etyczną

[1] Obydwa wskazane warianty składają się na ironię losu. Pojęcie to wymaga definicyjnego doprecyzowania, biorąc pod uwagę, że dla Chateaubrianda-memorialisty tożsamość literacka to nieustanne „odbijanie się" w oczach czytelnika, uporczywe podkreślanie, że niespodziewany obrót wydarzeń kreujący w dziele poczucie ironii losu nie jest w stanie zburzyć narratorskiego etosu opartego na moralnej wyższości. Postępowanie według zasad chrześcijańskich w czasach niemoralności i chaosu stanie się w *Pamiętnikach* swoistym, uniwersalnym prawem i źródłem podziwu dla potomności pomimo porażek, klęsk i wszechogarniającego fatalizmu wobec gwałtownych i nieodwracalnych przemian historycznych i społecznych. W tym kontekście ironia losu, rozumiana jako „szczególny układ wydarzeń pozostających w rażącej sprzeczności z tym, co zostało zaplanowane lub jest uważane za porządek rzeczy" (Schœntjes: 50), buduje między narratorem a czytelnikiem, narratorem a jego poprzednikami niewidzialną więź. Przekonanie Chateaubrianda, że ludzki świat bez względu na epokę podlega tym samym, niezmiennym prawom, boskiej sile determinującej słodko-gorzki los człowieka, stanowi niejako siłę napędową dzieła, pozwalając dostrzec w licznych nawiązaniach do postaci historycznych i literackich aktualność dzieła. Pozwala również zrozumieć, dlaczego Chateaubriand tak często eksponuje literackie parantele z innymi wielkimi twórcami, w tym z Miltonem.

postawą i moralnymi rozważaniami – będącymi w rzeczywistości nieustannym napominaniem czytelnika – Chateaubriand aspiruje do ponadczasowości swojego przesłania. Tym samym na pierwszy plan wysuwają się wyjątkowość i niepowtarzalność Chateaubriandowskiego „ja". Wyrażają się zwłaszcza we wzniosłości stanowiącej oryginalną formę przewagi nad otoczeniem, balansując nieprzerwanie między: triumfem a porażką, szczęściem a cierpieniem, spełnieniem a pustką.

Biorąc pod uwagę egotystyczny charakter narratora w *Pamiętnikach zza grobu*, można zastanawiać się, jaki wpływ wywarł Milton na twórczość Chateaubrianda-memorialisty. W większości przypadków akcentowany jest związek między Chateaubriandem a Miltonem w kontekście przetłumaczenia przez francuskiego pisarza *Raju utraconego* w roku 1836. Należy podkreślić, że badacze skupiają się głównie na krytyce przekładu, a opinie na jego temat są bardzo podzielone. Przemilczeniu ulega natomiast wpływ tłumaczenia wybitnego poematu epickiego na równie monumentalne *Pamiętniki zza grobu*, jawiące się czytelnikowi jako podsumowanie niezwykłej literackiej drogi. Ponadto pomijany jest niemal zupełnie wpływ doskonałej znajomości dzieła Miltona na literacką postawę Chateaubrianda i jego poetyckie uwarunkowania. Dlatego celem niniejszego artykułu jest naświetlenie wpływu twórczości Miltona na twórczość Chateaubrianda-memorialisty oraz zbadanie przekładu Chateaubrianda wyłącznie pod kątem jego inwencji twórczej mającej bezpośredni wpływ na czynności przekładowe. Pozostawiając niejako z boku odbiór przekładu przez krytykę, bardziej istotne wydaje się zatem skupienie się na powodach, które skłoniły francuskiego do pisarza do przetłumaczenia *Raju utraconego*.

Zrozumienie, jaki wpływ wywarł Milton na Chateaubrianda, nie jest możliwe bez poznania okoliczności, w jakich doszło do przetłumaczenia *Raju utraconego*. Należy podkreślić, że w roku 1836 dobiegający siedemdziesięciu lat pisarz był we Francji twórcą dojrzałym, natchnionym, nieomal uświęconym przez swoich rodaków. Tłumacząc Miltona, dysponował więc imponującym warsztatem środków wyrazu, by móc oddać piękno *Raju utraconego* z właściwą artystyczną wrażliwością. Jego proza imponowała współczesnym, wyróżniając się pięknem języka i niezwykłą plastycznością: dzięki bogatemu wachlarzowi środków właściwych tradycyjnej perswazji retorycznej potrafił oddziaływać na czytelnika obrazowością przekazu, angażować odbiorcę wizualnie za pomocą

hypotypozy, zbliżając się tym samym do nieuchwytnego piękna poezji operującego nie bezpośredniością myśli i słowa, a sugestywną mieszanką wizji, symboliki i barwnych refleksów podsycanych umiejętnym użyciem środków wyrazu. Chateaubriand-tłumacz, zafascynowany artyzmem *Raju utraconego*, był niewątpliwie obdarzony wrażliwością tak istotną w wysiłku podejmowanym przez tłumacza. Ta subtelność odczuć, do jakich zdolny jest Chateaubriand-pisarz, nie umknęła Tadeuszowi Boyowi-Żeleńskiemu, który tak podsumowuje jego geniusz:

> Chateaubriand wciela w literaturę ideę odbudowy chrześcijaństwa i prawowitego tronu; chrystjanizm ujmuje głównie od strony jego piękna, poezji […]. Czarodziej stylu, stwarza p o e t y c k ą p r o z ę; w opisowość swą wnosi egzotyzm czerpany z dalekich podróży: był w puszczach Ameryki, w Ziemi Świętej, w Hiszpanji, Szkocji, we Włoszech. Wnosi w literaturę francuską, i w poezję wogóle, nieznaną dotąd szerokość oddechu: odtąd, dla poety kula ziemska będzie niemal za ciasna; jedyną godną jego ojczyzną – Nieskończoność.
>
> (Boy-Żeleński: 474)

Pomimo naturalnych niejako zdolności Chateaubrianda, dzięki którym mógł dokonać przekładu *Raju utraconego*, nie okaleczając przy tym dzieła, gdzie „okaleczenie" należy rozumieć jako poszanowanie intencji autora, przekład ten budzi wiele sprzecznych reakcji. Oczywiste jest, że mamy do czynienia z modyfikacją oryginału. W tej kwestii wystarczy przypomnieć rozważania Umberto Eco, który podkreśla nierozwiązalny dylemat, jakim jest niemożność odzwierciedlenia przez tłumacza wszystkich aspektów oryginału, co nieuchronnie kwalifikuje każdy przekład jako mierzenie się ze stratą (Eco: 78). Niemniej jednak dyskusje nad przekładem Chateaubrianda tyczą się niezwykle istotnego aspektu i można je ogólnie określić jako rozważania nad poszanowaniem bądź naruszeniem przez tłumacza reguł dyskursu Miltona. W tej kwestii najpoważniejszy zarzut formułuje współczesny tłumacz i krytyk Miltona na gruncie francuskim – Armand Himy. Wybór Chateaubrianda, by poemat Miltona oddać za pomocą prozy poetyckiej (*poème en prose*), może według krytyka stanowić świadome zerwanie z fundamentalną dla Miltona koncepcją wiersza heroicznego (Himy: 7). Odnosząc się do tego zarzutu, należy podkreślić po pierwsze, że Chateaubriand mógł ulec w tej kwestii tradycji rozpowszechnionej przez swoich poprzedników – prozą tłumaczył m.in. Louis Racine (1755). Jednak bardziej prawdopodobny wydaje się styl samego Chateaubrianda, silnie nacechowany

środkami poetyckimi (nagromadzenie pytań retorycznych, porównań, personifikacji, prozopoei, alegorii i metafor), które wraz z wyszukanym słownictwem i upodobaniem do harmonii rytmu dają wrażenie współistnienia gatunków prozatorskiego i lirycznego. W tym kontekście bardziej zasadnym zarzutem ze strony Himy'ego wpływającym na odbiór *Raju utraconego* przez francuskiego czytelnika jest zmiana rytmu, która prowadzi do diametralnej zmiany odbioru estetyki: przekład Chateaubrianda ukrywa przed francuskim czytelnikiem upodobanie Miltona do dysonansu, a nawet do kakofonii, dzięki której autor tak wyraziście odmalował postać Szatana (Himy: 50). Zrozumienie pewnych decyzji translatorskich podjętych przez francuskiego pisarza może być dzisiaj trudne do uchwycenia tym bardziej, że wszelkie próby poszukiwania wyrażeń lub słów wydających się bliższymi intencji autora stanowią zawsze działanie konkurencyjne, a więc korekcyjne (Balcerzan: 136).

Współczesna pisarzowi krytyka bardzo silnie podkreślała przede wszystkim wątek finansowy i poważne kłopoty, w jakie popadł prekursor francuskiego romantyzmu, przechodząc do opozycji i otwarcie sprzeciwiając się panowaniu Ludwika Filipa. Przypomnijmy, że pozostając wierny swojemu sumieniu i przekonaniom politycznym (o czym zaświadcza w *Pamiętnikach*, z całą stanowczością budując starannie pamiętnikarską kreację), musiał zmierzyć się z utratą zaszczytów i przywilejów, które przysługiwały mu m.in. jako parowi Francji. Sam pisarz przemilcza przyziemne motywy, jakie pierwotnie skłoniły go do pracy nad przekładem *Raju utraconego*. Wstydliwą prawdę skrzętnie ukrywa za pomocą sprytnej kreacji i nostalgicznego wyznania, z którego wynika, że motywacje tego nowego zajęcia są szlachetne i stanowią zwieńczenie jego literackiej drogi: „Gdy w początkach mego życia Anglia udzieliła mi schronienia, przetłumaczyłem kilka wersów Miltona, by zaspokoić potrzeby mego wygnania: dzisiaj z powrotem w mej ojczyźnie, zbliżając się do końca kariery, znów powracam do poety Edenu" (Chateaubriand, 1873: 572, tłum. A.K.).

Metaforyzacja czynności przekładowej w przywołanym przykładzie jest tylko pozornie niewinnym zabiegiem perswazyjnym: czynność tłumaczeniowa staje się godnym zwieńczeniem literackiej kariery memorialisty. Tymczasem zupełnie inaczej zaangażowanie się Chateaubrianda w przetłumaczenie *Raju utraconego* zostało odebrane przez jego współczesnych, którzy paranie się przekładem uznali za czynność niegodną i poniżającą, która nie przystoi pisarzowi.

W tym kontekście wystarczy przytoczyć niezwykle symptomatyczną wypowiedź znanego ówczesnego krytyka Nisarda:

> Niech zostanie to powiedziane ku zmieszaniu nas wszystkich: człowiek, który od trzydziestu pięciu lat raczy nas najszlachetniejszymi przyjemnościami niesionymi przez inteligencję, który ukształtował nas w prasowych bojach, wybrać mógł królewskie łaski, hojne wynagrodzenie za trud niewielki, pod koniec życia opływając w dobrobyt i zaszczyty, obdarzony kapryśnym często szacunkiem ze strony narodu. Człowiek, który stworzył najpiękniejsze i najtrwalsze karty dziewiętnastowiecznej prozy, wybrał starość w nędzy, uwieńczoną honorem. Oto Pan de Chateaubriand został zmuszony do pisania ksiąg na zamówienie, by *zachować swą niezależność*, to znaczy, by uciec przed wszystkimi tymi nieszczęściami, które jego szlachetne pióro skrzętnie ukrywa za pomocą dyskretnych wypowiedzi. Wszak komentowanie tych nieszczęść wszystkich nas wprawiłoby w zakłopotanie.
>
> (Nisard: 154, tłum. A.K.)

Wyraźnie widać, że krytyk nie ogranicza się do ukazania negatywnego wydźwięku emocjonalnego, jaki generuje wcielenie się Chateaubrianda w rolę tłumacza. Przytoczona hiperbolizacja ma na celu podkreślenie zjawiska szkodliwego społecznie: Chateaubriand-tłumacz powoduje w ówczesnej świadomości narodowej zachwianie wpływu instytucji „patronatu" rozumianego jako nierozerwalne funkcjonowanie systemu literatury opartego na systemach regulacyjnych (Lefevre: 229). Innymi słowy – społeczne umiejscowienie Chateaubrianda i jego postrzeganie jako pisarza elitarnego prowadzą Nisarda do odwrócenia ról, do symbolicznego ubezwłasnowolnienia pisarza, któremu nie powinno się pozwalać na zniżanie się do roli tłumacza.

W tym kontekście upodobanie, z jakim Chateaubriand tłumaczył *Raj utracony*, nie znalazło zrozumienia wśród jego współczesnych, a przecież – jak stwierdza wybitna badaczka Mieczysława Sekrecka – Milton stanie się dla „niego tym pisarzem, który będzie mu towarzyszyć w chwilach ciężkich i smutnych; tłumaczeniem jego dzieł osłodzi sobie ostatnie lata życia, umożliwiając w ten sposób swoim rodakom zapoznanie się z pięknem utworu poety angielskiego" (Sekrecka: 203). Twórczość Miltona, rozpatrywana jako ostoja łagodząca przykrą rzeczywistość, jest motywem romantycznej ucieczki w świat piękna i ideałów. Po pierwsze, pomimo wszelkich niedoskonałości przekładu Chateaubrianda, o których pisze zwłaszcza Armand Himy, należy docenić wkład translatora w próbę uwrażliwienia rodaków na piękno *Raju utraconego*

w czasach, gdy tłumacze niczym samozwańczy twórcy często dokonywali zmian w oryginale, eliminując niechciane postacie lub zwroty akcji uznane przez nich za mało interesujące lub spowalniające akcję w utworze (Bougeard-Vetö: 438). Po drugie – w nieustannym poszukiwaniu związków z Miltonem ujawnia się w twórczości Chateaubrianda motyw paternalizmu. Z jednej strony autor *Raju utraconego* jawił się Chateaubriandowi przede wszystkim jako pisarz chrześcijański, czerpiący z piękna i uniwersalności Biblii, dzięki czemu urastał do rangi godnego poprzednika reprezentującego literacką wielkość. Z drugiej strony pojęcie paternalizmu w *Pamiętnikach zza grobu* można rozpatrywać jako chęć pamiętnikarza do górowania nad swoim otoczeniem i wywierania wpływu na epokę i społeczeństwo. Dlatego złożenie hołdu wielkiemu poprzednikowi, jakim był niewątpliwie Milton, w *Pamiętnikach* dokonuje się na zasadzie transfiguracji: ukazanie Chateaubrianda-pamiętnikarza jako kultywatora uniwersalnych wartości chrześcijańskich zaczerpniętych z Biblii czyni z niego jednocześnie godnego następcę Miltona. Ta literacka legitymizacja dokonuje się najpełniej, gdy narrator *Pamiętników* dobitnie przypomina czytelnikowi o swojej chwalebnej roli jako odnowiciela chrześcijaństwa w postrewolucyjnej Francji:

> To wśród ruin naszych świątyń opublikowałem *Geniusz chrześcijaństwa.* Wierni poczuli się ocaleni: mieli w sobie potrzebę wiary, zachłanność religijnego ukojenia, która pochodziła od braku tego pocieszenia od lat wielu. Jakaż potrzeba nadnaturalnych sił za tyle doznanych nieszczęść! Ileż okaleczonych rodzin zwracało się do Boga ojca wszystkich ludzi, by odnaleźć swoje utracone dzieci! Ileż serc złamanych, ileż dusz osamotnionych w boskiej dłoni szukało uzdrowienia. Spieszono do domu Ojca, jak wchodzi się do domu lekarza w dniu zarazy. Ofiary naszych nieszczęść (i ileż było to ofiar) chroniły się przy ołtarzu; rozbitkowie trzymający się skały, na której szukają ocalenia.
>
> (Chateaubriand, 2004: 610, I, tłum. A.K.)[2]

Znamienne dla narratora jest wychwalanie Boga i niezbadanych wyroków Opatrzności pomimo osobistych cierpień i przywołanych na kartach *Pamiętników* rewolucyjnych okrucieństw, jakich boleśnie doświadczył francuski naród. Jednak postawa Chateaubrianda-pamiętnikarza jest niezachwiana wobec cierpień, jakich doświadczył, i wpisuje się w ideał romantycznego uduchowienia

[2] *Pamiętniki zza grobu* nie zostały przetłumaczone na język polski w całości, a tłumaczenie dzieła przez wybitną tłumaczkę Joannę Guze jest wyborem fragmentów.

i wzniosłego poszukiwania istoty bytu. Zafascynowany biblijnym pięknem *Raju utraconego* Chateaubriand kieruje swoich współczesnych ku Bogu i poddaniu się jego woli pomimo bólu i udręczenia, ulotności świata doczesnego i kruchości jego systemów polityczno-społecznych. Być może boska siła w *Pamiętnikach* przejawia się właśnie w podkreślaniu sprawczości Opatrzności, nawet gdy są to wydarzenia tragicznie pieczętujące ludzki los. Tymczasem działanie Szatana w świecie przedstawionym zostaje przez narratora konsekwentnie przemilczane: pamiętnikarz określa zło wyrządzane przez ludzi za pomocą takich abstrakcyjnych pojęć, jak pycha, nikczemność czy zepsucie. Jest to bardzo interesujący aspekt, ponieważ jego fascynacja artyzmem *Raju utraconego* nie dotyczy postaci Szatana, tak jak było to widoczne u ówczesnych pisarzy. Tak rozpatruje występek w *Geniuszu chrześcijaństwa*: Adam „dostrzega ogrom swojej winy. Z jednej strony, jeśli będzie nieposłuszny, stanie się śmiertelnikiem. Z drugiej strony, jeśli pozostanie wierny, zachowa swą nieśmiertelność, lecz straci swą towarzyszkę – odtąd skazaną na grób" (Chateaubriand, 1836: 84). Wrażliwość na dylemat moralny, przed którym stanął Adam, oraz przekonanie, że poddanie się woli bożej jest koniecznością, pozwolą Chateaubriandowi dokonać przekładu, który nie zatraci *idée fixe* Miltona, gdzie usprawiedliwienie Boga stanowi przecież siłę sprawczą całego poematu. Aby zrozumieć istotę problemu, fragment tłumaczenia inwokacji dokonany przez Chateaubrianda zestawimy z dwoma przekładami polskimi, skupiając się na kluczowym, ostatnim wersie:

> Illumine, what is low raise and support;
> That to the height of this great argument
> I may assert eternal Providence,
> And justify the ways of God to men view.
>
> (Milton, 1990: 48)

W tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego cytowany fragment przybiera następującą formę, która zwłaszcza dla ostatniego wersu daleka jest od bardzo jasno zarysowanego celu:

> We mnie, rozjaśnij, co niskie, wznieś w górę
> I chciej podźwignąć mnie w wielkiej rozprawie,
> Abym z pomocą wiecznej Opatrzności
> Umiał wyłożyć ludziom sprawy Boże.
>
> (Milton, 1974: 9)

Zauważmy, że zamiast określić ten istotny element inwokacji budujący konwencję tematyczną i strukturalną *Raju utraconego*, tłumacz enigmatycznie informuje polskiego czytelnika „o wyłożeniu ludziom spraw Bożych". Przykład ten dobitnie pokazuje, że pewne wybory translacyjne powodują nie tyle błędy w tłumaczeniu, co rozmycie pierwotnych, autorskich intencji wpływając znacząco na status i odbiór samego dzieła oraz zaburzając jego odczytanie przez obcojęzycznego odbiorcę – w tym wypadku przez polskiego czytelnika. Dla porównania tłumaczenie *Raju utraconego* dokonane przez Władysława Bartkiewicza z roku 1902 zachowuje ten istotny aspekt Bożego działania. Tłumaczenie namacalnie odzwierciedla wysiłek Stwórcy, by wyjść ku ludzkiemu stworzeniu w swojej mądrości i dobroci, co oddane zostaje za pomocą pluralizacji rzeczownika oraz formy niedokonanej czasownika „iść", podkreślającej cierpliwość Boga, będącą przedłużeniem jego miłosierdzia:

> Podnieś poziomość, bym na wysokości
> Przedmiotu stając, mógł objaśnić ludziom
> Drogi, jakiemi Bóg szedł do człowieka.
>
> (Milton, 1902: 9–10)

Rekonstrukcja warsztatu pisarza musi więc uwzględniać ciągłe próby przeniesienia do świadomości czytelnika twórczych intencji autora i kierować się dostępnymi w języku docelowym środkami artystycznego przekazu. Próbę taką na pewno podjął Chateaubriand, choć upodobanie, z jakim francuski pisarz podkreślał swoją metodę tłumaczenia „słowo w słowo", należy uznać jeśli nie za nadużycie, to na pewno za duży skrót myślowy. Nawet w odniesieniu do analizowanego wersu – „justify the ways of God to men view" – można mówić bardziej o staranności tłumaczenia Chateaubrianda i pewnym dążeniu do możliwie wiernego odtworzenia w świadomości francuskiego czytelnika myśli autora, jego stylu oraz sensu wyrażanego za pomocą środków artystycznej kreacji niż o literalnych odpowiednikach[3]. Niemniej jednak należy mieć na uwadze, że

[3] W odniesieniu do przekładu *Raju utraconego* dokonanego przez Chateaubrianda Urszula Dąmbska-Prokop stwierdza, że w porównaniu do trzech przekładów polskich oraz przekładu Armanda Himy'ego na język francuski przekład ten jest „najbardziej *nieokreślony*, różny od oryginału, który przekształca, kładzie bowiem akcenty na inne elementy zdań i tym samym zmienia tok narracji, wywołuje więc zapewne u odbiorcy ciekawy, ale inny efekt niż oryginał".

Chateaubriand-tłumacz zachował nie tylko znaczenie semantyczne czasownika (francuskie „justifier"), ale również obrazowość wyrażenia „the ways of God" za pomocą struktury „les voies de Dieu aux hommes", co jest niezwykle istotne w kontekście woli Bożej i jej niezbadanych wyroków. Oba czasowniki opierają się na łacińskim *justus* – słuszny i *facere* – robić (Larousse, Augé: 536), co implicytnie kieruje odbiorcę w stronę słuszności, a nawet usankcjonowania woli Opatrzności rozumianej jako dziejowa konieczność. Człowiek jawiący się jako część wielkiego planu zostaje dostrzeżony już przez Racine'a. Dramatopisarz, który również podjął się tłumaczenia *Raju utraconego*, słusznie podkreśla fakt, że w Miltonowskiej koncepcji moc i mądrość Boga zdają się uwalniać człowieka od tendencji fatalistycznych: „Milton oznajmił na początku swego poematu, iż zamiarem jego jest usprawiedliwienie opatrznościowych dróg. Otóż i one, potwierdzające się w radości Adama, który rzekł to, co opiewa dziś Kościół: „o szczęśliwa wino!" (Racine: 412, tłum. A.K.).

Wina Ewy i Adama jest więc dziełem Bożej sprawczości, która oznacza nie tylko, że losy ludzkie toczą się tak, jak przewidzi i postanowi Bóg, tym bardziej, że prarodzice u Miltona są obdarzeni wolną wolą i rozumnością. Boża sprawczość wyraża się przede wszystkim w mądrości i opiekuńczym, kierowniczym działaniu wobec bytu stworzonego. Występek Adama i Ewy, grzech pierworodny, śmierć i nadzieja na zbawienie w *Raju utraconym* są zatem ukoronowaniem Bożej miłości do człowieka, która jawi się jako niewyczerpana i bezwarunkowa. Uświęcenie niezbadanych wyroków Opatrzności, widoczne m.in. w tradycyjnej nauce Kościoła katolickiego znanej jako *felix culpa*, nabiera jednak zupełnie innego wyrazu w momencie, gdy to Adam w *Raju utraconym*, zamiast przeklinać swój los i upadek, wyraża wdzięczność. Staje tym samym na symbolicznym szczycie zjednoczenia z Bogiem i wychwala jego nieskończoną dobroć.

Ta konieczność pogodzenia się z niezrozumiałymi dla człowieka wyrokami Opatrzności nie jest obca Chateaubriandowi. Tragicznie dotknięty przez piekło Rewolucji wydaje się czytelnikowi boleśnie, niemal nienaturalnie wyczulony na zmienne koleje ludzkiego losu. Świat, w którym żyje, jest naznaczony pogłębiającym się brakiem. Stąd chateaubriandowskie „ja" jest ogarnięte ciągłym zaświadczaniem o rozpaczy i krzywdzie wobec rozpadania się koherentnego

Jednocześnie badaczka podkreśla, że szafowanie takimi stwierdzeniami jest mocno krzywdzące i niebezpieczne (Dąmbska-Prokop: 117).

dotąd systemu społeczno-politycznego i utraty korzeni będących podstawą życia indywidualnego i zbiorowego. Z drugiej strony memorialista skrupulatnie rejestruje wszelkie przejawy przemijania i wynikający z nich ból ludzkiej egzystencji. Stąd jego umiłowanie do takich środków retorycznej perswazji, jak ironia (Ironia Losu, Ironia Historii, Ironia Opatrzności), paradoks i kontrast. Upodobanie Chateaubrianda do wzniosłości znajduje zresztą swój wyraz w pochwale kontrastów, jakimi jest przesycony *Raj utracony*, co według francuskiego pisarza decyduje o artyzmie dzieła Miltona (Sekrecka: 202–203).

Jednak to samo upodobanie do kontrastu i wzniosłości sprowadzające ludzkie życie do dramatycznych sprzeczności, paradoksalnych antynomii, połączone z wiarą w nieomylność Opatrzności i konieczność dźwignięcia dualizmu ludzkiego istnienia sprawiają, że Chateaubriand w ostatecznym rozrachunku godzi się z biegiem historii, nie zawsze stawiając swoich współczesnych w roli pokrzywdzonych:

> 20 marca 1792 Zgromadzenie Ustawodawcze zatwierdziło do użytku maszynę, bez której wyroki Terroru byłyby niemożliwe do wykonania; wypróbowano ją wpierw na umarłych, ażeby wprawiła się w działaniu. Nie była traktowana gorzej od kata, skoro ludzie, wzruszeni jej zacnymi usługami, nie szczędzili datków na jej utrzymanie. Pojawienie się maszyny do zabijania w momencie, kiedy była potrzebna zbrodni, jest pamiętnym dowodem zgodności faktów czy raczej ukrytego działania Opatrzności, gdy chce ona zmienić oblicze państw.
>
> (Chateaubriand, 1991: 165)

Tym samym Chateaubriand na kartach *Pamiętników* daje świadectwo swej bezgranicznej wiary i zaufania do Boga – niczym Milltonowski Adam z wdzięcznością i pokorą godzący się ze swoim losem i losami otaczającego go świata. Chateaubriand-memorialista nie przestaje bowiem podkreślać, że człowiek ani wytwory jego działalności nie są w stanie przeciwstawić się swojemu przeznaczeniu, nawet jeśli Opatrzność postanowiła zapisać istnienie pod znakiem ironii, fatalnej predestynacji czy demonicznego śmiechu, tak jak w przytoczonym fragmencie. Ten rys twórczości Chateaubrianda znalazł zresztą wydźwięk w tłumaczeniu *Raju utraconego*. Wystarczy przytoczyć, że zamiana czasu przeszłego na przyszły i posłużenie się prolepsą, która tak często w *Pamiętnikach* komunikowała czytelnikowi nieodwołalne działanie Opatrzności, wywołuje ten sam efekt, zapowiadając tajemniczą i nieuchronną siłę obejmującą

straż nad prarodzicami i pieczętując ich los. W tym kontekście w tłumaczeniu fragmentu, w którym Milton konsekwentnie używa czasu przeszłego: „Sing, heavenly Muse! that on the secret top / Of Oreb, or of Sinai, didst inspire / That shephered who first taught the chosen seed" (Milton, 1990: 46), posługując się *futurum*, Chateaubriand-tłumacz naśladuje styl liturgiczny i nawiązuje do siły wyrazu biblijnych przepowiedni. W ten sposób podkreśla wszechogarniającą wolę Opatrzności, która jako *providentia* kieruje ludzkim bytem i na zasadzie uprzedniości ma moc roztaczania opieki nad całym stworzeniem: „Sur le sommet sacré d'Oreb et de Sinaï tu inspireras le Berger qui le premier apprit à la race humaine […] (Chateaubriand, 1989: 153). Analizowany przykład ukazuje wyraźnie, że warsztat literacki francuskiego pisarza i jego upodobanie do konkretnych środków wyrazu, takich jak peryfraza, mają wpływ na proces translacji, czyniąc go jednocześnie twórczym aktem artystycznym.

John Milton wywarł niewątpliwy wpływ na Chateaubrianda-memorialistę, choć wpływ ten jest związany głównie ze sposobem, w jaki angielski pisarz był postrzegany przez prekursora francuskiego romantyzmu. Rozpatrywanie jego twórczości w kategorii pisarza chrześcijańskiego było zresztą niezbędnym elementem stworzenia pamiętnikarskiej kreacji w oczach potomności. W tym kontekście zasada paternalizmu nie musi być rozpatrywana jedynie w sensie negatywnym: Chateaubriand, który w *Pamiętnikach zza grobu* przedstawia się jako odnowiciel religii chrześcijańskiej na zgliszczach rewolucji francuskiej, poszukuje godnego poprzednika, do twórczości którego będzie się odwoływał, zapewniając sobie jednocześnie uznanie i podziw w oczach czytelników ponadczasowością głoszonych prawd i obserwacji dotyczących zmiennych kolei ludzkiego losu i wytworów ludzkiej aktywności.

Nie ulega wątpliwości, że w twórczości Miltona i Chateaubrianda pojawiają się istotne zbieżności w zakresie wielowątkowości tematycznej i stylistycznej. Podkreślić należy zwłaszcza upodobanie Miltona do kontrastów, które u Chateaubrianda akcentowane jest jeszcze silniej za pomocą ironii losu czy paradoksu. Te makrostruktury retoryczne, w *Pamiętnikach* budowane na innych środkach stylistycznych, takich jak paralelizmy, porównania czy epifrazy, pozwalają pisarzowi wyrazić wiarę w nieomylność Opatrzności i przekonanie, że człowiek musi pogodzić się z losem. Kwestie te znajdowały się w centrum

zainteresowań Chateaubrianda-memorialisty i niewątpliwie skłoniły go do zajęcia się przekładem *Raju utraconego*.

Nawet jeśli kłopoty finansowe zostają przez Chateaubrianda-memorialistę ukryte za literacką kreacją odwołującą się do bardziej szlachetnych pobudek, znaczenie tego przekładu dla odbiorców francuskich jest niezwykle istotne. Chateaubriand nie dokonuje modyfikacji w konstrukcji samego dzieła, uwrażliwiając francuskiego czytelnika na oryginalne piękno utworu. Poza tym pomimo społecznego potępienia pochylenie się nad przekładem przedstawia jako godne zwieńczenie swojej literackiej kariery, tym samym nobilitując zawód tłumacza w społecznej świadomości.

Jednocześnie literackie upodobania Chateaubrianda-pisarza znajdują odzwierciedlenie w jego przekładzie: prolepsa jest właściwym środkiem retorycznym podkreślającym wszechogarniającą sprawczość Opatrzności, co widoczne jest również w samych *Pamiętnikach zza grobu*. Ponadto Chateaubriand jest niezwykle wrażliwy na intencje autora *Raju utraconego*, co również znajduje odzwierciedlenie w przekładzie, w którym uwypuklona zostaje siła i piękno Bożego Miłosierdzia.

Bibliografia

Balcerzan, Edward. *Tłumaczenie jako wojna światów*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2009.

Bougeard-Vetö, Marie-Élisabeth. *Chateaubriand traducteur. De l'exil au Paradis perdu*. Paris: Honoré Champion, 2005.

Boy-Żeleński, Tadeusz. *Pisma*. T. 14: *Antologia literatury francuskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.

Chateaubriand, François-René (de). *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*. Paris: Lefèvre, 1836.

------. *Essai sur la literature angloise*. Paris: Garnier, 1873.

------. *Pamiętniki zza grobu*. Wybór, przekład i komentarz Joanna Guze. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991.

------. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris: La Pochothèque, 2004.

Dąmbska-Prokop, Urszula. „O chronicznej nieokreśloności tłumaczenia. Uwagi o przekładach *Paradise Lost* Johna Miltona na język francuski i polski". *Półrocznik Językoznawczy Tertium* 4.2 (2019): 88–121.

Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.

Himy, Armand. „Traduire *Paradise Lost* après Chateaubriand". *Revue de traduction* 15 (2004): 25–38.

Larousse, Pierre, Claude Augé. *Petit Larousse illustré: nouveau dictionnaire encyclopédique.* Paris: Librairie Larousse, 1908.

Lefevre, André. „Ogórki matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury". *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Znak, 2009. 223–246.

Milton, John. *Raj utracony*. Tłum. Władysław Bartkiewicz. Warszawa: Druk Piotra Łaskauera i S-ki, 1902.

------. *Raj utracony*. Tłum. Maciej Słomczyński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.

------. *Le paradis perdu. Traduction de Chateaubriand. Édition bilingue*. Paris: Belin, 1990.

Nisard. „Du dernier ouvrage de M. de Chateaubriand". *Revue de Paris* 34 (1836): 153–178.

Racine, Louis. *Œuvres de Louis Racine. Paradis perdu*. Paris: Lenormant, 1808.

Schœntjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Editions du Seuil, 2001.

Sekrecka, Mieczysława. *Chateaubriand jako teoretyk i krytyk literacki*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1958.

Chateaubriand's Literary Identity: From Translation of Milton's *Paradise Lost* to Conscious Role of a Memorialist and His Monumental Creation in *Memoirs from Beyond the Grave*

Summary

The aim of this article is to examine how Chateaubriand's translation of Milton's *Paradise Lost* influenced his monumental portrayal of the memorialist in *Memoirs from Beyond the Grave*. The writer is aware that his work marks the culmination of his literary creation: hence the reference to Milton drawing on the beauty and universalism of the Bible. In this context, the works of both writers show convergence in terms of thematic and

stylistic threads. The most important common features are a preference for contrasts and the belief that man must come to terms with the decrees of providence. Chateaubriand emphasizes these elements even more strongly, referring to irony of fate and prolepsis.

Keywords: François-René de Chateaubriand, John Milton, Providence, contrast, prolepsis

Słowa kluczowe: François-René de Chateaubriand, John Milton, Opatrzność, kontrast, prolepsa

Cytowanie

Kamińska, Aleksandra. „Tożsamość literacka Chateaubrianda: od tłumaczenia *Raju utraconego* Miltona do świadomej roli memorialisty i jego monumentalnej kreacji w *Pamiętnikach zza grobu*". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 109–122. DOI: 10.18276/rk.2023.14-05.

II

Twórczość własna a przekład – zakorzenienie w tradycji

Writing and translating as rooted in tradition

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 125–147
DOI: 10.18276/rk.2023.14-06
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Barbara Bibik
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID: 0000-0002-6120-1792

Dialog Jana Kasprowicza z tragikami greckimi*

Widzicie,
jaki się snuje huf
zgubionych od wieków ludzi?
Darmo wyzwolić się trudzi
od żądzy i od tęsknicy,
od krzyża i od miecza
ten Ajzy nieszczęsny łów...
Przed nimi pieśń Aischyla,
ni boska ani człecza,
idąca od przedwiecza
w żelaznej losów przyłbicy,
przystaje i płacze co chwila
i kroczy w pancernej [swej] szacie
nieubłagana... Czy znacie
te straszne pieśni greckie?

(Kasprowicz, 1984: 305)

Powyższy cytat, którym chciałabym rozpocząć mój artykuł na temat dialogu Jana Kasprowicza z tragikami greckimi, pochodzi z aktu drugiego, sceny trzeciej *Uczty Herodjady*, autorskiego dramatu modernistycznego poety; dramatu, który

* W artykule opieram się na monografii *Translatoris vestigia. Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy „Orestei" Ajschylosa* (Toruń 2016) oraz artykule „Podsłuchać tajemnicę poety... Ajschylos i reminiscencje ajschylejskie w twórczości Jana Kasprowicza", *Collectanea Philologica* 19 (2016): 105–116, którego wątki rozwijam w niniejszej pozycji.

stanie się za chwilę przedmiotem moich rozważań. *Expressis verbis* pada w nim imię Ajschylosa, najstarszego z trzech tragediopisarzy ateńskich.

Ajschylos był dla polskiego poety autorem szczególnym[1]. Kasprowicz zaliczał go do grona najważniejszych pisarzy europejskich (Aischylos: 71; Kasprowicz 1930c: 107; Wasilewski: 189), z którymi odczuwał duchowe pokrewieństwo; mówił: „Nikt nie potrafi tak tłumaczyć Ajschylosa, jak ja. Z tego jednego jestem dumny" (Kasprowiczowa: 151). Zygmunt Wasilewski w biografii poety napisał: „Miłość ksiąg zrodziła się w Kasprowiczu z wewnętrznego z nimi obcowania przy studiowaniu pisarzy klasycznych [...] przez księgi poznał, że jest zbratany z największym (jak utrzymuje) poetą wszystkich czasów i narodów, Ajschylosem; one dały mu poznać dramaturga Eurypidesa, wielkiego Szekspira. Nie był to zaś stosunek platoniczny do wzorów; Kasprowicz tych mistrzów prześcielił, że się stali nam jak rodzimi, sam się w nich wcielając. Twórcy klasyczni są mu bliscy i krewni" (Wasilewski: 176–177). To pokrewieństwo podkreślają i inni badacze twórczości Kasprowicza (Aischylos: 61; Dąbrowska: 316; Birkenmajer: 196–198).

Drugim, wspomnianym w powyższym cytacie Wasilewskiego, bliskim starożytnym autorem był dla Kasprowicza Eurypides, najmłodszy z kolei ateński tragediopisarz, którego wszystkie zachowane dzieła przełożył, większość w czasie I wojny światowej (Bąbiak: 237–251). Wpływ jednak tego poety na twórczość Kasprowicza wydaje się (podkreślam to słowo) znacznie mniejszy. Od razu zatem należy powiedzieć, że ów dialog *de facto* ogranicza się do dialogu z twórczością Ajschylosa; Kasprowicza postrzegano jako naturę pokrewną Ajschylosowi (Aischylos: 61). O Sofoklesie bowiem Kasprowicz (niemal) nie wspomina, nie widać też wpływu twórczości tego uchodzącego za najbardziej klasycznego tragika na autorską działalność polskiego poety; w jego bibliotece – wśród innych autorów starożytnych – znajdowały się jednakże i tragedie Sofoklesa (Zaleski: 11).

Wspomniana przez Wasilewskiego „miłość ksiąg" przyczyniła się do niezwykle szerokiej kultury literackiej Kasprowicza (Sosnowski: 206; Podstawka: 8). Część tych doświadczeń Kasprowicz postanowił przyswoić kulturze polskiej.

---

[1] I to najpewniej od czasów nauki w inowrocławskim gimnazjum, na który to okres datuje się dwie zaginione, napisane w języku niemieckim, próby poetyckie: „Klytemnestras Rache und Tod" oraz „Agamemnons Ermordung und Rache des Orestes" (Kasprowiczowa: 453–454).

Niemal równocześnie bowiem z autorską działalnością poetycką rozpoczął działalność przekładową, która zresztą przewyższa objętościowo tę autorską (Podstawka: 41). Jak zauważają badacze, na (translatorski) warsztat brał on przede wszystkim dzieła tych poetów, którzy poruszali jego serce, którzy byli mu bliscy, z którymi odczuwał pokrewieństwo duchowe, którzy inspirowali, dawali impuls, wzbogacali i przyczyniali się do rozwoju jego oryginalnej działalności (Podstawka: 52, 429; Berger: 240; Kasprowicz, 1990: XCVI). Jak zauważa Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, zgodnie z duchem epoki to właśnie „autentyzm i intensywność identyfikacyjnych wczuwań stały się miarą kompetencji translatorskich" (Brzostowska-Tereszkiewicz, 2011: 44–46), a Kasprowicz był przekonany, że duch tłumaczonego autora mu towarzyszy (mawiał: „Gdy się rozgrzeję w robocie, zawsze mam wrażenie, a raczej metafizyczną pewność, że duch Ajschylosa czy Eurypidesa stoi poza mną i dyktuje mi, co mam pisać" (Kozicki: 248). Poznawane zaś – odczuwane, internalizowane (ponieważ identyfikował się z nimi) – w trakcie przekładu treści i wartości włączał w autorską twórczość. Badacze twórczości Kasprowicza zwracają szczególną uwagę na to pokrewieństwo (motywów, tematów) między tłumaczoną a oryginalną twórczością poety, podkreślając jednocześnie wewnętrzną jednolitość i spójność działalności Kasprowicza (Górski: 8; Kołaczkowski, 1968: 250, 410; Lipski: 6; Podstawka: 489).

O przekładach Kasprowicza Maria Kasprowiczowa pisała: „Janek pracuje z zapałem i miłością. Przenosząc się o tysiąc lat wstecz, obcuje długie godziny z ulubionymi autorami" (Kasprowiczowa: 132). Wychodząc zatem od podkreślanego przez badaczy ukochania twórczości Ajschylosa i jej wpływu na polskiego poetę oraz podkreślanej jedności i spójności osobowości twórczej i samej twórczości Kasprowicza, chciałabym, na dwóch przykładach (rzadziej omawianych; w literaturze przedmiotu szerokie opracowanie znajdują przede wszystkim wątki prometejskie w twórczości Kasprowicza oraz powiązanie hymnów Kasprowicza z twórczością Ajschylosa), bliżej przyjrzeć się owemu przenikaniu, zobaczyć, jak „działa" owo włączanie twórczości przekładanej we własną twórczość poetycką, czym skutkuje to „obcowanie z ulubionymi autorami".

Baśń nocy świętojańskiej a Ofiary; Obłąkana a Elektra

Za początek prac nad przekładem Ajschylosa uważa się opublikowanie w czasopiśmie „Eos" passusu z drugiej części *Orestei*, z *Ofiar (Choefor)*, w roku 1900 (Ajschylos, 1900: 17–19). Dzięki wydanym niedawno, w opracowaniu Romana Lotha, listom Kasprowicza wiemy, że w pierwszej kolejności przełożył drugą część *Orestei* (Ajschylos, 1908: 209–224), którą zakończył w 1907 roku, następnie zabrał się za *Eumenidy* i na koniec dopiero za *Agamemnona* (Kasprowicz, 2021: 482, 484, 485, 486, 491, 492, 497, 503). Przekład całej trylogii (wcześniej publikował passusy poszczególnych części w celach zarobkowych) opublikował we Lwowie w 1908 roku; traktował go zresztą jako *point d'honneur* (Kasprowicz, 2021: 497). Prace nad pozostałymi zachowanymi tragediami Ajschylosa rozpoczął natychmiast (Kasprowicz, 2021: 527, 529); choć najpewniej miał je gotowe szybciej, ich publikacja przypadła na rok 1911 również we Lwowie nakładem Towarzystwa Wydawniczego.

Z rozpoczęciem prac nad przekładem Ajschylosa zbiega się powstanie *Baśni nocy świętojańskiej*. Utwór ten – o podtytule *Prolog na otwarcie Teatru Miejskiego we Lwowie* – powstał pod koniec sierpnia. Zaprezentowany został 4 października 1900 roku i inaugurował działalność sceny Teatru Miejskiego oraz lwowską dyrekcję Tadeusza Pawlikowskiego. Uchodzi on wśród badaczy przedmiotu za utwór okolicznościowy, pisany na zamówienie, mało oryginalny. Jest jednak niewątpliwie świadectwem wspomnianej już wysokiej kultury literackiej jej autora. Miał stanowić: „przegląd światowej poezji dramatycznej w postaciach z Ajschylosa, Szekspira, Goethego, Słowackiego, wprowadzonych w świat baśni i mitologii słowiańskiej" (Okońska: 108; Eustachiewicz: 264–265).

Już na wstępie Aktor przed kurtyną mówi, że w tych okolicznościach:

> Słów nam potrzeba wielkich i natchnionych,
> by godnie uczcić tę dzisiejszą chwilę!
> Lecz gdzie ich szukać, gdy mistrze potężni
> dawno umilkli pod darnią zieloną,
> lub pod wiązaniem kamiennych grobowców,
> które na cześć ich wznosi podziw świata?
> I oto stoję przed wami, bezradny,
> z tą maską w ręku, symbolem mej sztuki,
> i, na to świetne patrząc zgromadzenie,

nie wiem, jak witać mam przemożną Panią,
w ogniach tryumfu wkraczającą dzisiaj
do tej wspaniałej świątnicy...

W związku z powyższym należy:

[...] lutnię dzierżąc w niedołężnej dłoni,
pozbierać dźwięki z ich harf niezegranych
i łączy dźwięków tych milknące echa
w nikłą i słabą uwerturę... [...]
Cień Ajschylosa przemknie wam z daleka,
albo też mignąˇw odbiciu swych ogni
Szekspir i Goethe, wraz z błyskawicowym
i roztęczonym Słowackim, i inni,
co zanurzywszy się w bezbrzeżną topiel
duszy człowieka, umieli w niej złowić
wiekuistości niezmienne pierwiastki
i zdumionemu pokazać je światu...

(Kasprowicz, 1984: 7–8)

Podobnie, jak w otwierającym moje wystąpienie cytacie, Ajschylos przywołany jest imiennie. I jest to oczywisty trop, za którym powinniśmy podążyć. Nawiązaniem do Ajschylosa jest postać Obłąkanej (pojawiająca się w przedostatniej odsłonie tego literackiego obrazka). Dostrzega ją Kalina, jedna z rusałek:

Nie! to ta szalona!
ta obłąkana — — —
ta — — topielica — — —
Ten pusty ognik prowadzi ją ku nam!...,

jak kroczy blada, ze smutkiem w oczach (Muszka: „Z czego ta bladość lic? / Z czego ten smutek w oczach?"), w towarzystwie płaczek, na które zwraca uwagę pozostałych postaci (i widzów) w otwierających jej wypowiedź słowach:

Czyż nie widzicie
tych oto płaczek, idących w mój ślad?
Orszak płaczek.
Przyszłam na ojca grób,
ażeby płakać i płakać i płakać...
Do płaczek.
Idźcie!...

> Wasza królewna podąży za wami!
> Weźcie tę urnę z mych rąk,
> by moim oczom przygasłym,
> tym źródłom wyschniętym,
> przestała przypominać, że płakać nie mogą!

Obraz ten zaczerpnął Kasprowicz z tłumaczonego właśnie utworu, z jego otwierającej części, w której przy grobie zamordowanego Agamemnona Orestes, syn bohatera, dostrzega swoją siostrę, mówiąc:

> Co widzę? Orszak kobiet, odzianych w głębokiej
> Żałoby czarne płaszcze, kieruje swe kroki
> W tę stronę. Cóż się dzieje? Cóż ten pochód znaczy?
> Czy może dom nasz w świeżej pogrążon rozpaczy?
> Czy może z ofiarami na grób ojca spieszą,
> By jego gniew przebłagać? Tak jest! Między rzeszą
> Tych miewasz i Elektrę widzę! Na jej skroni
> Zbyt wielki cień żałościm bym nimi poznał po niej
> Mej siostry! Zeusie, błagam: niech mnie dłoń twa wspiera!
> Śmierć ojca pragnę pomścić, ojca-bohatera!

Po tej wypowiedzi w przekładzie Kasprowicza pojawiają się wprowadzone przez niego didaskalia:

> Chowają się w jeden z dwóch wejść. Z drugiego wychodzi Elektra, dziewica, starsza od Orestesa, z obciętymi krótko włosami, w czarnej sukni żałobnej, bez najmniejszej odznaki, któraby ją odróżniała od towarzyszących jej dworek. Piętnaście tych kobiet, stanowiących Chór, występuje w roli płaczek. Jedne z nich mają dzbanki ofiarne, inne, stosownie do ceremoniału, biją się w piersi i t.d.[2]

[2] Ten pochód płaczek nasunął Kasprowiczowi na myśl twórczość Maeterlincka, o czym wspominał w odczycie *Poezja XIX wieku*: „Patrząc na pochód płaczek w *Choeforach* Aischylosa, zastanawiając się nad prostotą budowy scen, nabrzmiałych tajemniczem działaniem wieczystej Aisy, nieugiętego Przeznaczenia, nad zupełnym niemal brakiem akcji zewnętrznej, czyż nie stają nam równocześnie przed oczami podobne nastroje i kształty u Maeterlincka i jego naśladowców czy zwolenników?" (Kasprowicz, 1930b: 115). Analogię do nich znajdujemy również w omawianej w dalszej części *Uczcie Herodjady*: „Chodzić nam w żałobie / grubej, ni płaczkom, niosącym żalniki / łez ku mogiłom, i słuchać, jak dziki / wicher urąga naszym — wątłym skargom... (akt drugi, scena czwarta).

Elektra podąża z płaczkami na grób ojca-bohatera, jak jest przedstawiany Agamemnon w tej części trylogii, i analogicznie do której Obłąkana może powiedzieć: „Wrócił w zbroicy chwały [...] mego wielkiego, chwalebnego ojca".

Obłąkana mówi: „Przyszłam na ojca grób, ażeby płakać i płakać, i płakać...". W tej części trylogii (jedynej zresztą, w której pojawia się na scenie) obserwujemy taką właśnie Elektrę, której: „snać już nie pomieści / Powieka łez nadmiaru, w których kąpać muszę / Tę dreszczem zimnej trwogi przepełnioną duszę"; Elektrę, która wraz z choreutami wylewa wiele łez nad grobem ojca i sytuacją w domu, ponieważ „skargami żyć nam dzisiaj". Jak Agamemnon w tej części urasta do rangi bohatera, tak Klitajmestra – nie tylko do rangi zdradzieckiej żony, cudzołożnicy, ale wręcz potwora (metafory zwierzęce są częste w *Orestei*). Tak bowiem interpretuje się stasimon pierwsze, rozdzielające scenę nad grobem Agamemnona od kolejnych odbywających się przed pałacem królewskim, następujące przed pojawieniem się na scenie królowej, w którym chór przytacza historię Altei, matki Meleagra, Skylli i Lemnijek – kobiet, morderczyń. Chór śpiewa w nim o „wrogich stadach":

Ludziom wrogie stada mnogie żywi ziemia;
W głębi wód straszny płód czujnie, bujnie się rozplemia;
Nieb przestwory
Niepokoją meteory, A o burzy, co się chmurzy,
Co ci w dom ciska grom, co przebiega niebios szlak,
Powie-ć zwierz i lotny ptak.
Ale męża cóż zwycięża? Cóż tu łamie
Jego dłoń, gdy ma w broń hardą, twardą zbrojne ramię,
W wolę duszy,
Której żaden wzgląd nie ruszy?
A niewiasta? Cóż wyrasta
Ponad chuć? Walkę rzuć! Tam, gdzie żądzy płomień biegł,
Padło zwierzę, zginął człek.

Podobne myśli wypowiada Obłąkana:

A cudzołożna, podsyciwszy krew
żarem występnej miłości,
wyprawia do Hadesu, między wieczne cienie,
mego wielkiego, chwalebnego ojca.
Ziemia i morze płodzą niezliczony
zastęp potworów,

ale nad wszystko, co pełza,
co się wzajemnie pożera,
najpotworniejszym jest człowiek!...
A już gdy zechcą bogowie
pokazać hańbę świata
i nieprawości stek,
urągającej naturze,
niebu i ziemi,
to wybierają kobietę...
Ona podpala gród,
na pastwę wroga oddaje tysiące,
rabusia i złodzieja wprowadza w dom męża
i pośród zwalisk spokoju i szczęścia
kopie dla niego mogiłę...

Następnie Obłąkana mówi:

Ale za zbrodnią w trop
pospiesza pomsta i nową,
równie potworną płodzi zbrodnię[3],
która się znowu mści na pokoleniach...
O jakże straszną jest losów zawiłość!
O przeznaczenie —
o nieugięta Ajzo,
o pani w niezniszczalnej wykowana miedzi!
Na karkach bogów kładziesz swoje stopy
i berła z rąk im wytrącasz,
a matkobójcę każesz bezlitośnie
ścigać piekielnym swym córom!...
Gdzie jesteś, bracie —
gdzieś mój Orestesie?!
Czyż krwawy orszak Erynyj
tak ci przytępił słuch,
że już nie słyszysz huku gwiazd, lecących
płomienistemi drogami
w bezdenną czeluść?!
Gdzie jesteś, jego wierny, nieodstępny druhu?
Gdzieżeś kochanku mój?! — —
Nie wróci! nie wróci!...

[3] Por. *Agamemnon*: „aż przyjdzie chwila, gdy z zbrodni świeży się płód zapłodni".

Obrazy pojawiające się w powyższej wypowiedzi Kasprowicz również zaczerpnął z *Ofiar*. Motyw zbrodni rodzącej nową zbrodnię znajdujemy w stasimonie pierwszym, w kończących go słowach: „Posiew win w shańbionym domu wnet ożyje; / Zbrodnię płać, głowę kładź, wstały już mściwe Erynyje" oraz w zakończeniu *Choefor*:

> Oto się burzy nad królewskim domem
> Dziki rozszalał ból,
> Trzykrotnym uderzył weń gromem.
> Zginął Thyestes — i to był początek —
> Z rozpaczy nad śmiercią dzieciątek.
> Potem zaś władzcę naszego ubili:
> W łaźni, w zdradzieckiej chwili,
> Skończył Achajów król.
> A teraz trzeci. Kto on? Odkupiciel?
> Czy też mordercą on?
> Ach! kiedyż raz już spocznie klątwa-mściciel,
> Kiedyż powstrzyma swój gon?;

nieugiętego przeznaczenia, czyli Ajzy, również w stasimonie pierwszym: „Przyjdzie wraz cnego wymiaru czas, / Ajza już ostrzy swój straszny nóż"). Piekielne córy, czyli Erynie, pojawiają się od początku *Ofiar*, najpierw jako Erynie ojca, które dopadną Orestesa, jeśli nie pomści śmierci ojca, potem ogólnie:

> Mściwy po świecie brzmi Erynyi głos,
> Jako z morderczych, strasznych padnie rąk,
> Kto śmiał morderczy, straszny zadać cios,

by w zakończeniu ukazać się Orestesowi jako Erynie matki ścigające go za przelaną krew i które stają się bohaterkami trzeciej części *Orestei*, *Eumenid*.

Postać Obłąkanej nosi w sobie nie tylko cechy Elektry (a jej słowa – obrazy zaczerpnięte z *Choefor*), także Ofelii, wyrodnej córki Leara oraz Balladyny i Lady Makbet. Poprzez te dwie ostatnie postacie, mające widome znamiona popełnionej zbrodni – krew na czole, rękach:

> Krew na mym czole?...
> Nie! Na mych rękach krew!
> Ach! której obmyć nie mogę!...
> Gdzież jest to źródło czarowne,

by ręce obmyć
z tej krwi królewskiej!...
Zabiłam króla!...

łączy się także z główną bohaterką *Orestei* Ajschylosa – Klitajmestrą, jak i one noszącą ślad popełnionej zbrodni:

Duszy opętał ci władzę
Siew zbrodni;
Mordu ślad
Jeszcze-ć na twojej skroni
Krwią niezatartą dotychczas się płoni.

której cechy mają dwie kobiece bohaterki *Uczty Herodjady*, dramatu również powstałego w trakcie prac nad trylogią Ajschylosa, mianowicie tytułowa Herodjada i jej córka Salome.

Uczta Herodjady a *Oresteja*; Salome i Herodjada a Klitajmestra

Uczta Herodjady została ukończona nie później niż w początkach sierpnia 1904 roku, drukiem ukazała się w listopadzie tego roku, już z datą 1905 (Kasprowicz, 1984: 773–778). W 1912 roku Kasprowicz połączył *Hymny*, *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, *Na Wzgórzu Śmierci* i *Ucztę Herodjady* pod wspólnym tytułem *Ginącemu światu* (Kasprowicz, 1930a: 155–156), utwory te miały bowiem wyrażać przerażenie wobec kryzysu wartości i kryzysu cywilizacyjnego, filozofię pesymizmu, buntu i rozpaczy (Podstawka: 250). W analizach tego dramatu zwraca się przede wszystkim uwagę na tematykę etyczną, na opis kondycji duchowej świata, problem miłości, pożądania i cielesności, grzechu, cierpienia i śmierci, na dialog z tradycją chrześcijańską, problem dobra i zła, i rozdarcia między nimi człowieka.

W tym czasie zainteresowanie postacią Salome jest bardzo duże; to jeden z ulubionych motywów w kulturze. Badacze zauważają, że na wizerunek Salome w dramacie Kasprowicza mogły wpłynąć utwory Jorisa-Karla Huysmansa, Oskara Wilde'a, Stéphane'a Mallarmego (Lipski: 285). Łączą go także z osobistymi doświadczeniami Kasprowicza i odejściem jego żony, Jadwigi, oraz charakterystyczną dla przełomu wieków niechęcią do kobiet (Olszewska: 406;

Nowosielska-Koźlińska: 9–50). Ja natomiast chciałabym spojrzeć, na ile dodatkowym wzorcem mogła być postać Klitajmestry, a dla całości dramatu – tłumaczona wówczas *Oresteja*. To, że *Uczta Herodjady* zbudowana jest na modłę grecką, badacze zauważyli dawno (Kołaczkowski: 285). Chciałabym jednak przyjrzeć się, czy analogie sięgają głębiej niż tylko ogólnie; w jaki sposób Kasprowicz wciela we własną twórczość motywy i tematy zaczerpnięte z dzieła Ajschylosa.

Łatwo dostrzeżemy analogie na poziomie formy – w utworze występuje kilka wyróżniających się, działających postaci, przy czym – podobnie jak w *Orestei* – jakkolwiek na scenie widzimy przede wszystkim członków rodu królewskiego, problematyka dramatu nie dotyczy tylko jego, a całej społeczności. Jest też oczywiście chór, który jest komentatorem wydarzeń (chór Chrześcijan kończy scenę ósmą i dziesiątą aktu pierwszego oraz pojawia się w zakończeniu sceny trzeciej aktu drugiego; w scenie piątej aktu drugiego chór stanowią uczeni w piśmie; w scenie czwartej aktu trzeciego jest to chór gości Antypatra, natomiast w scenie ósmej – chór kapłanów i mężów Rady). Wiele scen rozgrywa się pomiędzy trzema–czterema aktorami, ale mamy i sceny grupowe.

Sztuka rozgrywa się na dwóch planach – rzeczywistym i metafizycznym. W planie rzeczywistym namiętności skonfrontowane zostają ze sprawiedliwością, czystością (ucieleśnioną w postaciach Jana i Jachobod), potęgą nowej religii. W planie metafizycznym dostrzegamy problematykę kary, winy i odkupienia. Podobne plany obserwujemy w tragedii Ajschylosa. W rzeczywistym, scenicznym, obserwujemy kolejne, jednostkowe zbrodnie przedstawicieli rodu Atrydów, które układają się w powtarzający się wzór. Chór, w stasimonach, kieruje natomiast uwagę widza/czytelnika na wyższy plan, w którym panuje sprawiedliwość i każda zbrodnia musi zostać ukarana (*Dike* – sprawiedliwość jest wszak jednym z tematów utworu).

Ważna jest też w dramacie obrazowość i muzyczność. Kasprowicz uwypukla kolory i dźwięki – Ajschylosa, jak wiadomo, traktował jako najbardziej muzycznego ze starożytnych dramatopisarzy (Kasprowicz, 1938: 23). Wrażliwy jest też, jak Ajschylos, który uchodził za mistrza w tej kwestii, na budowanie nastroju i napięcia poprzez milczenie postaci. Kilkukrotnie pojawia się ono w dramacie (np. scena dziesiąta, akt pierwszy: „Salome milczy, jakby chciała zapanować nad wypadkami – w błyskawicznym momencie poddaje się jednak gwałtownemu wybuchowi").

Kreatorką wydarzeń, jak w *Orestei* Klitajmestra (szczególnie w pierwszej części dramatu), jest Salome (Podstawka: 283). Salome wzbudza zachwyt, olśniewa urodą i wdziękiem, jak Klitajmestra – inteligencją i siłą. Obie przyciągają wzrok, skupiają na sobie uwagę. Są olśniewające, ale i niebezpieczne, wzbudzają niepokój. Salome obsesyjnie pragnie miłości Jana, jej miłość jest niszczycielska i bezwzględna, podobnie jak zemsta Klitajmestry, której ta nie mniej obsesyjnie (myśli wszak o niej od dziesięciu lat) pragnie – zemsty na mężu, który zamordował ich córkę. Obie zdolne są do samodzielnego działania, nie ulegają innym. Salome gardzi słabością („Mój ojczym jest słaby! / Wolę królewską tchórzostwo rozprzęga" [...] „Płacz jest słabością pospólstwa..." [...] „Karły / wasi mędrkowie i wasi prorocy" [...] „Słabość była zawsze cudzą / mojemu sercu..." [...] „Nie boję / twego się gniewu ani twej rozpaczy — —"), podobnie jak Klitajmestra (w *Agamemnonie*), która urasta do rangi najsilniejszej, aktywnej postaci sztuki:

> Niejeden z was podrwiewał: „Jakże wierzyć można
> Pozorom? Myśl niewieścia zbyt jest nieostrożna
> Zbyt lekka, jeśli sądzi po blasku pochodni
> O zgubie Ilionu!" Ta-kci najniegodniej
> Przedpłochą mnie nazwano [...]
> Pragniecie wmówić we mnie szał i obłąkanie!
> Odważna-m białogłowa! Niech co chce się stanie!
> Wy gańcie mnie lub chwalcie — mówię bez obsłonek,
> To dla mnie obojętne.

Żadna nie znosi oporu jej stawianego – Aholiba tak mówi o Salome:

> — — wspaniałej, na świadka
> wyzywającej przestworne żywioły,
> że, jak ten sztylet, drogocenny, goły,
> wyjęty z pochew, był zabójcą serca
> miłującego, tak ona uśmierca,
> tak niechybną swą przemocą kruszy
> wszelki opór, stawiany jej duszy
> w godzinie buntu...

Klitajmestra natomiast nie znosi umniejszania jej pozycji i statusu, nikt w *Agamemnonie* (poza Kassandrą) się jej nie sprzeciwia, nie ma odwagi podważyć

jej słów. Jednocześnie obie są wnikliwymi, przenikliwymi obserwatorkami świata je otaczającego, dostrzegającymi obłudę ludzi wokół nich. Salome w rozmowie z ojczymem ironicznie zauważa (scena dziewiąta, akt drugi):

> Jakiego?... Jowisza,
> z którym się słowo zaklęć stowarzysza,
> gdyś w gronie Rzymian, czy też Adonaja,
> który na wargach twoich gniew rozbraja
> arcykapłanów?... Ten i tamten siłę posiadł jednaką...

W scenie trzeciej aktu trzeciego z kolei dostrzega obłudę kapłanów żydowskich:

> Zapewne
> wprzód się ich pytał, czy może królewnę
> pokazać posłom... I ci od ołtarza
> kiwnęli głową... Lecz ja na ich grzędę
> sfrunąć nie sfrunę!... tańczyć im nie będę!
> Nie chcę, ażeby, zgrzeszywszy przezemnie,
> biedne ich dusze zestąpiły w ciemnie
> żydowskich piekieł... I tak już bez liku ściągną na siebie przewin... O świeczniku —
> widzę, że również zapomnieć raczono — —
> Słuchaj, Aholo! Nie pęka ci łono,
> że arcykapłan Kaifasz, mocny w wierze,
> jak tur w igrzyskach, będzie dziś wieczerzę
> jadł uroczystą, nie patrząc na pręty
> z gałką i kwiatem?... Stół nie bylejaki — —
> Zjawią się pono i trefne ślimaki,
> rzymski rarytas... Lecz ojciec wasz święty,
> więc mu to Jahwe przebaczy...

Klitajmestra z kolei zarzuca obłudę choreutom (w *Agamemnonie*), którzy spieszni do potępienia czynu Klitajmestry, wykazali się „większym" zrozumieniem dziesięć lat wcześniej odnośnie do czynu Agamemnona:

> Skazujesz mnie tej chwili na sromne wygnanie,
> Pogardą ludu grozisz! Niewczesne łajanie!
> Bo powiedz, czemuś wówczas nie obwiniał męża,
> Gdy powziął myśl haniebną, że miłość zwycięża
> Ojcowską, i ni jagnię z swojej licznej trzody,
> Poświecił własną córkę, mego łona młody,
> Uroczy kwiat, by trackie uspokoić burze?

Dlaczegoście go wówczas, srodzy prawa stróże,
Za zbrodni tych ohydę, nędznego mordercę,
Z tej ziemi nie wygnali, gdy tak moje serce
Skwapliwie dziś karzecie?

Mutatis mutandis kończący dramat Kasprowicza taniec Salome analogiczny jest do radości Klitajmestry wyrażonej *expressis verbis* po zamordowaniu Agamemnona. Salome, gdy dostaje na tacy głowę Jana, mówi:

Długom czekała na ciebie,
Głowo ty droga —
Z żarną czekałam tęsknotą
i mam cię w mych ręku, mam!
Kilka rytmicznych ruchów.
Pokłon ci, matko!
I tobie, pokłon, tetrarcho,
i wam, panowie rzymscy,
i wam, kapłani, pokłon,
iżeście mi dziś zezwolili
nasycić krwią moją miłość
nieugaszoną!...;

Klitajmestra z kolei, *z czołem obryzganem krwią*, następująco:

A strumień krwi, trysnąwszy aż po moje włosy,
Obryzgał mi to czoło kroplą czarnej rosy,
Radując mnie, jak pola cieszy deszcz wiosenne,
Gdy padłszy z nieba, kiełki z ziarn dobywa plenne.
Tak rzecz się ma, widzicie! Cieszcie się, panowie
Argiwscy, jeśli wolę macie po mem słowie
Radować się, jak ja się raduję! A gdyby
Przy zmarłym można czaszę wznieść bez żadnej chyby,
Godziłoby się tutaj, tak, jak rzecz jest godna,
Że on swój kielich zbrodni wypił dzisiaj do dna.

Salome jest do pewnego stopnia postacią analogiczną do Klitajmestry, ale nie tylko postać Salome nosi znamiona Ajschylosowej bohaterki. Ma je także jej matka, tytułowa bohaterka, Herodjada, która oskarżenie proroka Jana („wiarołomna, małżeńskiej łożnice srom i skalanie") traktuje jak swoją

krzywdę i żądna jest zemsty na swym krzywdzicielu niczym Klitajmestra na Agamemnonie; mówi do męża, Heroda Antypatra:

> We mnie jest-li żądza,
> by pomścić krzywdę — — ! W tobie to nie serce
> tłucze się władne, lecz chamskie: posądza
> mnie o tchórzliwość, a samo — — —.

Posądzenie o tchórzliwość wydaje się Herodjadzie obrazą, jak Klitajmestrze sądy starców, że jest płochą kobietą polegającą na marach sennych:

> Czy może snów pochlebczych twoja miłość słucha?
> Nie ufam nigdy marom uśpionego ducha.
> Lub może lekkoskrzydła tak cię wieść porwała?
> Przyganiasz mi! Nie jestem ja dziewczyna mała.

Relacja między Herodjadą a Antypatrem przypomina zresztą tę między Klitajmestrą a Agamemnonem, a scenę pierwszą aktu drugiego można postrzegać jako literackie przetworzenie rozmowy Klitajmestry z mężem po jego powrocie z wojny, w której Klitajmestra, odwołując się do ukrytych pragnień męża, trochę go uwodząc, umniejszając swoją, a wywyższając rolę męża, przekonuje Agamemnona do bycia posłusznym jej woli. W analogiczny sposób Herodjada, będąc fałszywie spolegliwą i zgadzając się opuścić dom Antypatra, jednocześnie „wyciąga" argument żądzy, jaką Antypater pała do Salome, rzekomej niestosownej miłości Jana do Jachobody oraz Salome do Jana, czym próbuje przekonać męża do zemsty na Janie za obrazę żony:

> HERODJADA
> — A iż żarem
> swojego oka umiał, grzmiąc nad starem
> świata skrzywieniem, przeniknąć do wnętrza
> mojej Salony i wziąć ją w niewolę
> obłudnych zmysłów, tak ona, gorętsza
> od wiewów sierpnia, uprzątnęła pole
> dla swej — miłości — — —
> ANTYPATER
> Salome gorzeje
> k'niemu?...
> HERODJADA
> Tak sądzę, lecz żywię nadzieję,

iż moc się znajdzie, od proroczej mocy
stokroć silniejsza — — —
ANTYPATER.
Salome — — —
HERODJADA
Sierocy
kwiat mój się złamie, nie znalazłszy dłoni,
co go przed groźną wichurą obroni — — —
ANTYPATER.
To być nie może — — — Salome — — —
HERODJADA
Jej szczęście —
naszem jest szczęściem... Zacisnęłam pięście,
by go nie puścić, ty mnie wspieraj, panie —
na naszą miłość!... Niechaj niebo stanie
przeciw twej woli — — ty je zdepc![4]... O miły,
drogi małżonku!... Zali się prześniły
już na wiek wieków te chwile — —? Wszak jeszcze
nie tak zbyt dawno — — — słowem zaszeleszczę,
słodszem od szumu onych drzew — — —

Jak Klitajmestra kusi Agamemnona, Herodjada skutecznie gra uczuciami i zazdrością Antypatra. Do podobnej postawy namawia też córkę (scena czwarta, akt drugi):

Wyciśnięty
z onej cnotliwej, dumnej, z onej świętej
wzgardy proroka — — — więc ty każ mu wprzódy,
aby ci przysiągł — — — mów, że płonne trudy
będą, jeżeli nie spełni — — a w duszy
niechaj ci żądzy zwycięstwa nie zgłuszy
słabość — — —

Obie – i matka i córka – gardzą słabością w dążeniu do celu. Herodjada – jak Klitajmestra – postrzegana jest jako bezczelna („Ty licem / nie błyskaj czelnem przed mojemi oczy!"; o Klitajmestrze mówi się: „Niewiasto bezbożna! Przy zwłokach swego męża czyż tak mówić można?", „Wyniosły jest umysł twój")

[4] Niczym Agamemnon, który ma zdeptać purpurę rozścielaną przed nim, wiodącą go do domu.

i szalona („Szalona jesteś!..."; podobnie o Klitajmestrze mówi chór: „szalona niewiasto"), której duszę „licho złe opętało" (niczym duszę Klitajmestry, na co zwraca uwagę chór: „Jakiegoś się jadu napiła, że taka w tobie wre zbrodnicza siła?" [...] „Duszy opętał ci władzę siew zbrodni"). Podobna w tym do Herodjady jest Salome:

> Twa córka ma w sobie
> płomień zbrodniczy, który ludzi w grobie
> kładzie...

Obie są, jak się zdaje, przetworzeniem postaci Klitajmestry. Wielkość, posągowość, tytaniczność – także w odniesieniu do postaci – uważano za cechę twórczości Ajschylosa. Są to postaci pełne namiętności, odwagi, siły ducha, energii (Aischylos: 64). Ponadto różne słowa bohaterów *Uczty Herodjady* przywołują na myśl miejsca w *Orestei*. W jednej ze scen Antypater, kierowany żądzą, mówi o Salome:

> Salome ślepem była tylko mieczem,
> kto inny nim kierował!...
> Rabbi Johanan — — —.

W tych słowach można dostrzec analogie do słów wypowiedzianych przez Klitajmestrę w *Agamemnonie*, która w pewnym momencie postrzega siebie jedynie jako narzędzie demona ciążącego na rodzie:

> Mem zwiesz to dzieło? Mary!
> To nie Agamemnona
> Małżonkę masz przed sobą!
> Upiorem-ć jest ta żona,
> Ku zemście wyznaczona!
> Odwiecznym duchem kary,
> Co dom ten okrywa żałobą,
> Co chłonie obiatę nową
> Za ucztę Atreuszową.

Inne słowa Antypatra:

> Jakie chcesz, pokuty
> spełnię, a tylko pocisk twój, okuty

żelazem pomsty, niech ominie, Boże,
twojego sługę!

przywodzą z kolei na myśl prośbę Klitajmestry, też z zakończenia *Agamemnona*, by duch pomsty ominął dom Atrydów:

Prawdę wyrzekły twe słowa.
Jam-ci też przysiądz gotowa
Plejstenidów demonowi,
Że zniosę już sama ten srom,
Jeżeli tylko opuści nasz dom,
Jeżeli inny złowi
Ród,
W któryby wwiódł
Ten grozy ciężar wszystek!
Najmniejszy mi starczy dobytek,
Jeżeli mściwych pozbędziem się hord,
Wzajemny mord
Nasze opuści progi.

W scenie trzeciej aktu pierwszego Aholiba mówi o Salome:

We śnie
dziwne trapiły ją widma — nie wiada,
w jakim się zjawi humorze,

które to słowa od razu przywołują na myśl widma senne trapiące Klitajmestrę, o których słyszymy w *Choeforach* dwukrotnie. W parodosie, gdzie śpiewa o tym chór:

Komnatę dziś naszą, ach!
Rozbudził krzyk.
Zerwały się na nogi
Groza i lęk.
Bladych widziadeł trwogi
Przepełny był dom.
Śmiertelny strach
Dziko najeżył włos,
gdy wieścił sen złowrogi,
Co naszedł dziś królewski gmach

oraz następnie w rozmowie Orestesa z choreutkami:

> Senne ją opadły
> Majaki; przebudzona groźnemu widziadły,
> Posyła dziś te dary niewiasta bezbożna.

W scenie dziewiątej aktu pierwszego słyszymy, jak głosy z tłumu namawiają Jana, by przeklął Salome. Jeden z nich woła: „Ty tylko jedna masz czoło wyniośle / chełpić się twoim bezwstydem — —", które przywołują słowa choreutów do Klitajmestry po zabójstwie męża:

> Wyniosły jest umysł twój,
> Aleć się chełpić nie radzę:
> Duszy opętał ci władzę
> Siew zbrodni.

Odpowiedź Salome („Klnij mnie!... Blizki / mówisz, dzień pomsty, więc mnie klnij, ty —") jest równie wyniosła, co odpowiedzi Klitajmestry na połajania choreutów. W tej samej scenie, dalej, Głos z tłumu woła: „Wiew boży! ... wiew boży!...", w którym to oczekiwaniu zmiany (wcześniej Jan mówił o narodzinach zbawiciela) pobrzmiewa oczekiwanie choreutów na powrót Orestesa (wyrażone w zakończeniu *Agamemnona*), który przybędzie i pomści zbrodnię:

> Lecz na obcej niwie
> Orestes jeszcze patrzy w blask słońca! Szczęśliwie
> Powróci kiedyś do nas i z boską pomocą
> Wzdyć pomści na obojgu swą dolę sierocą.

W postaciach mężów Rady, uczonych Zakonu (scena piąta i szósta aktu drugiego), dostrzegamy bliskie podobieństwo do choreutów z *Agamemnona*, którzy nie umieją się sprzeciwić, są obłudni, nie potrafią podjąć decyzji.

W autorskim dramacie Kasprowicza spotykamy również następujące tematy, motywy, których dostarcza oczywiście *Oresteja*:

– przekleństwo rodu („że ród tu zamieszkał przeklęty");
– czekająca pomsta („stworzon na hańbę i na wstyd, że bliska / godzina pomsty..");
– kolejne zbrodnie („zbrodnie / o krzyk wołają, pełen krwi!" – które przywodzą na myśl scenę z Kassandrą; „nie mogę stale odpierać dziś

gromu, / padającego na sklepienia domu, / w który, śród pląsów, przy harfie i śpiewie / kroczyła zbrodnia"; „Między nami stoją zbrodnie, dające prorokowi władzę ściągania gniewu bożego");
- dziedziczność zbrodni („Dziedzicznym przebiła sztyletem / piłą Jachobod..."; „Ale pod waszem okiem wypełnia nowa się zbrodnia!..."");
- ślady zbrodni („Zdasz sprawę / później z uczynku, który zbrodni krwawe / zostawił plamy na królewskim progu..."");
- krew („Jestem z krwi twojej!"; „już nie jedna kropla krwi przelała / w naszych się rękach..."");
- klątwa;
- proroctwa, przepowiednie (Antypater: na pół do siebie, błądząc myślą śród dawnych przepowiedni);
- Przeznaczenie (pisane w sztuce wielką literą; „W tem jest prawda cała / żeśmy już na to patrzeć nauczeni, / jak wielkie Fatum licho sobie ceni / życie człowiecze..."; w *Orestei* pojawia się jako: Ate, Ajsa);
- sprawiedliwość, prawo boże;
- obraz nici pajęczej (scena trzecia aktu drugiego) przywodzi na myśl obraz sieci, tak gęsto rozsiany w *Orestei*;
- zło („w topieli / zła dziś się dławię i idę snać do dna");
- Erynie.

W wielu scenach, obrazach, motywach, niekiedy w pojedynczych słowach czy sformułowaniach występujących w *Uczcie Herodjady* znaleźć możemy podobieństwo do *Orestei* Ajschylosa, których liczba wyraźnie wskazuje na to, że mogła być ona inspiracją dla formy i treści autorskiego dramatu. Tym samym powyższe analogie świadczyłyby o tym, że do wskazywanych przez badaczy wzorców i inspiracji *Uczty Herodjady* należałoby dodać dzieło Ajschylosa.

Podsumowanie

Jan Berger, analizując przekłady Kasprowicza z języka niemieckiego, napisał: „Wszystkie przekłady z poezji niemieckiej są mniej lub więcej wariantami oryginalnej twórczości Kasprowicza albo dopełnieniem jej, czasem kontrastowym" (Berger: 240). Odwrotne stwierdzenie, co próbowałam powyżej w moich rozważaniach pokazać w odniesieniu do wpływu tłumaczonej *Orestei* na autorski

dramat Kasprowicza – jest również prawdziwe. Stanowi to oczywiście potwierdzenie intuicji i przekonań badaczy o spójności twórczości Kasprowicza, jak i głębokiego przekonania samego Kasprowicza o jedności kultury.

Bibliografia

Aischylos. *Prometeusz skowany*. Tłum. Jan Kasprowicz. Wstęp i objaśnienia Stanisław Witkowski. Kraków: nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, [1921].

Ajschylos. „Choefory". Tłum. Jan Kasprowicz. *Sfinks* 1 (1908): 90–112, 2 (1908): 209–224.

Ajschylos. „Chór z tragedii Ajschylosa *Choeforoi*". Tłum. Jan Kasprowicz. *Eos* 6 (1900): 17–19.

Bąbiak, Grzegorz. „Poeta tłumacz w czasie Wielkiej Wojny. Przekłady Jana Kasprowicza w latach 1914–1918". *Poradnik Językowy* 10 (2022): 237–251.

Berger, Jan. *Przekłady Kasprowicza*. Cz. 1: *Poezja niemiecka*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1948.

Bibik, Barbara. „Podsłuchać tajemnicę poety... Ajschylos i reminiscencje ajschylejskie w twórczości Jana Kasprowicza". *Collectanea Philologica* 19 (2016a): 105–116.

------. *Translatoris vestigia. Projekcie inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy „Orestei" Ajschylosa*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016b.

Birkenmajer, Józef. „Kasprowicz jako tłumacz tragików greckich". *Myśl Narodowa* 13 (52) (1925): 196–198.

Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara. „Wczesnomodernistyczna krytyka przekładu (w Polsce)". *Historyczne oblicza przekładu*, red. Piotr Fast, Anna Car, Wacław M. Osadnik. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2011. 44–46.

Dąbrowska, Alicja. „Bluźnierczy krzyk Kasprowicza wobec Lautréamonta (paralela)". *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*, red. Grzegorz Igliński. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2011. 316–346.

Eustachiewicz, Lesław. *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*. Warszawa: PWN, 1982.

Górski, Konrad. *Jan Kasprowicz. Studia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.

Kasprowicz, Jan. *Dzieła*. T. 12. Red. Stefan Kołaczkowski. Kraków: Wojciech Meisels, 1930a.

------. *Dzieła*. T. 21. Red. Stefan Kołaczkowski. Kraków: Wojciech Meisels, 1930b.

------. „Prometeizm w poezji". *Rocznik Kasprowiczowski* 2 (1938): 1–148.

------. *Pisma zebrane*. T. 4. Oprac. Jan J. Lipski, Roman Loth. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.

------. *Wybór poezji*. Oprac. Jan. J. Lipski. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.

------. *Listy*. Oprac. Roman Loth. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, 2021.

Kasprowiczowa, Maria. *Dziennik*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1958.

Kołaczkowski, Stefan. *Wyspiański, Kasprowicz. Przeglądy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.

Kozicki, Władysław. „Twórca i człowiek". *Wspomnienia o Janie Kasprowiczu*, red. Roman Loth. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. 247–252.

Lipski, Jan Józef. *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.

Nowosielska-Koźlińska, Joanna. *Teatr poety. Sztuka dramatopisarska Jana Kasprowicza*. Inowrocław: druk sfinansowany ze środków budżetu Miasta Inowrocławia, 2009.

Okońska, Alicja. „Dramaty Kasprowicza". *Przegląd Humanistyczny* 5 (1971): 103–117.

Olszewska, Maria Jolanta. „Człowiek w obliczu sytuacji ostatecznych (*Świat się kończy!* Jana Kasprowicza)". *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*, red. Grzegorz Igliński. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2011. 386–417.

Podstawka, Anna. *Świat, który się nie kończy. Człowiek i transcendencja w teatrze Jana Kasprowicza*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014.

Sosnowski, Mirosław. „Światopogląd Jana Kasprowicza. Elementy i fazy rozwoju". *Pro memoria. Jan Kasprowicz w osiemdziesiątą rocznicę śmierci*, red. Mirosław Sosnowski, Grzegorz Igliński. Warszawa: Polskie Bractwo Kawalerów Gutenberga, 2006. 21–207.

Wasilewski, Zygmunt. *Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku*. Warszawa–Kraków–Lublin–Łódź–Poznań–Wilno–Zakopane: Gebethner i Wolff [ca. 1923].

Zaleski, Zygmunt. *Biblioteka Jana Kasprowicza w Muzeum Miejskim w Poznaniu*. Poznań: Magistrat stołecznego miasta Poznania, 1930.

Jan Kasprowicz's Dialogue with Greek Playwrights

Summary

Jan Kasprowicz was one of the most prominent authors at the turn of the 20th century. He was also a very eager translator. All scholars agree that, above all, he was interested in works of those authors who expressed ideas similar to those he himself believed. In my paper I would like to take a closer look at two works by Kasprowicz, *Baśń nocy świętojańskiej* and *Uczta Herodjady*, and discuss whether the *Oresteia* by Aeschylus, which Kasprowicz translated at the time, influenced those works.

Keywords: Kasprowicz, Aeschylus, *Oresteia*, *Uczta Herodjady*, translation, drama

Słowa kluczowe: Kasprowicz, Ajschylos, *Oresteja*, *Uczta Herodjady*, przekład, dramat

Cytowanie

Bibik, Barbara. „Dialog Jana Kasprowicza z tragikami greckimi". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 125–147. DOI: 10.18276/rk.2023.14-06.

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 149–169
DOI: 10.18276/rk.2023.14-07
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Katarzyna Jaworska-Biskup
Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0000–0001–6696–3078

Maciej Jońca
Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0000–0003–4982–8936

Shakespeare Leona Pinińskiego: próba odczytania na nowo

Wprowadzenie

Hrabia Leon Piniński (1857–1938) należy do najwybitniejszych przedstawicieli polskiej nauki i kultury. Lista funkcji i zasług, które go definiują, jest długa: polityk, uczony, społecznik, filantrop, miłośnik kultury i sztuki, meloman[1]. Do końca życia uwielbiał, kiedy tytułowano go „Ekscelencją" (Parandowski: 718; Komornicka: 214). Jak wielu podobnych mu urodzeniem i majątkiem, odebrał staranne wykształcenie prawnicze[2]. Jego pracodawcą przez dziesięciolecia

[1] Sylwetkę Leona Pinińskiego przedstawiają: Chlamtacz: 276–279, 289–290; Wiaderna-Kuśnierz, 2015a: 141–180; 2016: 214–243; Zdrada: 332–337. Złośliwie i zdecydowanie niesprawiedliwie na temat wszechstronnych zainteresowań Leona Pinińskiego zob. Chłędowski: 45.

[2] W młodości studiował prawo we Lwowie, a następnie wyjechał, by prowadzić badania nad prawem rzymskim pod kierunkiem niemieckich profesorów w Berlinie i Lipsku (zob. Wiaderna-Kuśnierz, 2015b: 194–195). Jego monografia poświęcona posiadaniu wywołała sensację w niemieckim środowisku naukowym (zob. Piniński, 1885; 1888). Do dziś poglądy Pinińskiego są cytowane w niemieckojęzycznej (i nie tylko) literaturze cywilistycznej (por. Pikulska-Radomska i Skrzywanek-Jaworska: 664–676; Skrzywanek-Jaworska: 95–118).

pozostawał uniwersytet lwowski (formalnie przynależał do jednej z dwóch katedr prawa rzymskiego na tamtejszej wszechnicy)[3].

Lwowianie lepiej kojarzyli go jednak jako miłośnika kultury i sztuki. Mało było wydarzeń kulturalnych w mieście nad Pełtwią, których Leon Piniński nie byłby inicjatorem lub w których aktywnie by nie uczestniczył. Z biegiem czasu prawo interesowało go coraz mniej[4]. Być może zbyt mocno kojarzyło mu się z polityką, która szybko pokazała mu moc ciemnych stron natury ludzkiej. Zarówno jako namiestnik Galicji, jak i później, już po dymisji ze stanowiska w roku 1903[5], dużo lepiej czuł się w galeriach oraz w salach koncertowych niż w wiedeńskim parlamencie, w urzędowych gabinetach i na uniwersyteckiej auli.

Skala uwagi, jaką dotychczas badacze poświęcili zainteresowaniom i dokonaniom Leona Pinińskiego, nie wydaje się być wystarczająca. Najlepiej opracowano jego karierę akademicką (Czech-Jezierska: 169–192; Wiaderna-Kuśnierz, 2008: 471–479) oraz polityczną (Górski: 264–273; Wiaderna-Kuśnierz, 2023: 915–928)[6]. Pojedyncze studia poświęcono zainteresowaniom historią sztuki (Jońca, 2012: 176–198) oraz literaturą (Jaworska-Biskup, 2022: 33–40; Jońca, 2019: 171–182). W ostatnim czasie podjęto również badania nad jego pasją kolekcjonerską oraz działalnością społeczną[7]. Wiele innych obszarów aktywności byłego namiestnika Galicji wciąż czeka na przypomnienie i opracowanie. W grupie tej mieszczą się osiągnięcia Leona Pinińskiego jako tłumacza i popularyzatora

---

[3] Zob. Wiaderna-Kuśnierz, 2015a: 162. Na temat jego relacji ze studentami: Jońca, 2015: 354–356.

[4] Oczywiście nadal publikował, a jego prace po dziś dzień cechują się zaskakującą trafnością sądów. Nie można jednak powiedzieć, że prowadził badania (zob. Nancka: 225–227). Zwłaszcza po roku 1918 wolał śledzić życie muzealne i muzyczne Zachodniej Europy niż zajmować się zachodnią cywilistyką.

[5] Losy Leona Pinińskiego po upadku monarchii austro-węgierskiej i odrodzeniu się państwa polskiego opisuje Łazuga, 2023: 246–268.

[6] Personalia Leona Pinińskiego pojawiają się również często w monografii poświęconej politycznej działalności Polaków w państwie austro-węgierskim na przełomie wieków XIX i XX (zob. Łazuga, 2013: 24, 123, 196, 221, 222, 225, 231, 232, 239, 262, 265, 298, 302, 321, 326, 327, 345, 397).

[7] 5 maja 2023 r. w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie odbyła się ogólnopolska konferencja zatytułowana „Leon Piniński i jego pasje". W jej trakcie dr Wojciech Kosior przybliżył słuchaczom genezę i losy fundacji wawelskiej Leona Pinińskiego. Planowane jest ogłoszenie tej prelekcji drukiem w formie artykułu naukowego.

twórczości Shakespeare'a[8]. Zasługują one na szczególną uwagę, jako że miały charakter nowatorski, cechowały się oryginalnością i w pewnych aspektach przewyższyły (a niekiedy nadal przewyższają) efekty wysiłków „zawodowych" tłumaczy oraz teoretyków przekładu[9].

Profesor prawa rzymskiego Jan Kodrębski następująco charakteryzuje intelektualną sylwetkę Pinińskiego: „Był autorem bardzo płodnym, ale większość jego publikacji była daleka od prawa rzymskiego – pisywał o Wagnerze, Dantem, Goethem, Szekspirze, a zwłaszcza o dziejach sztuki. Nie dokonano dotąd poważnej oceny jego dorobku, traktowanego przez niektórych jako bezwartościowy dyletantyzm" (Kodrębski: 246). Celem niniejszego studium jest ewaluacja szekspirologicznych dokonań lwowskiego profesora.

Dzieło

Życiorys Leona Pinińskiego pokazuje, że od prozy i trosk dnia codziennego ten niezwykły człowiek chętnie „uciekał" do świata sztuk pięknych. Na szczęście dla potomności swoje przemyślenia i refleksje nie tylko spisywał, ale również na bieżąco ogłaszał drukiem. Największy rozgłos wśród badaczy literatury przyniosły mu studia poświęcone Shakespeare'owi[10]. Angielskiemu Bardowi zadedykował profesor cykl odczytów wygłoszonych w 1923 roku na zaproszenie Zjednoczenia Polskich Towarzystw Kobiecych z okazji 300. rocznicy śmierci poety. Pokłosiem tej inicjatywy stało się wydanie dwutomowego studium zatytułowanego *Shakespeare. Wrażenia i szkice z twórczości poety*[11]. Aktywność hrabiego związana z poznawaniem i popularyzowaniem twórczości Shakespeare'a na

[8] Przyczynek Pinińskiego do rozwoju polskiej szekspirologii był do tej pory traktowany po macoszemu. W literaturze przedmiotu odnajdujemy jedynie zdawkowe komentarze na temat dzieła lwowskiego profesora (zob. Chwalewik: 77).

[9] Dzieło Pinińskiego było szeroko komentowane w prasie na łamach takich czasopism z lat 20. XX wieku, jak *Życie Teatru*, *Przegląd Współczesny* czy *Przegląd Warszawski*. Praca Pinińskiego ukształtowała także polską teatrologię (zob. Jarosław Iwaszkiewicz, *Nieśmiertelne arcydzieło*, program przedstawienia, premiera 15 marca 1958: 3–4).

[10] Por. Wasylewski, 1958: 174: „Najlepszym utworem Pinińskiego jest tom studiów o Szekspirze, ogłoszony przez Wydawnictwo Z.N. im. Ossolińskich".

[11] Wśród lwowskiej socjety szybko zaczęto przekazywać sobie pocztą pantoflową wiadomość, że przygotowywana jest monografia. Por. Wasylewski, 1967: 309.

początku lat 20. XX wieku nie była przypadkiem. Piniński przeżywał wówczas żałobę po śmierci żony. Częste „wizyty" w elżbietańskiej Anglii przynosiły mu chwilowe ukojenie.

Literacką spuściznę Barda ze Stratfordu profesor przybliżył polskiemu czytelnikowi w swoim stylu. Nie obrał dla siebie roli bezstronnego analityka ani też nie ograniczył się do suchych streszczeń poszczególnych sztuk. Swe rozważania wyprowadził poza sztywny kanon akademickich analiz. Jego charakterystyki postaci często miewają wydźwięk osobisty i bywają nacechowane emocjonalnie. Nie kryje również Piniński sympatii i osobistego przywiązania do angielskiego dramatopisarza. Nazywa go „najwierniejszym i najmilszym towarzyszem i pocieszycielem" (Piniński, 1924: 6). O jego ówczesnym stanie ducha świadczy nostalgiczna dedykacja poświęcona zmarłej małżonce[12].

Choć może się to wydać zaskakujące, okoliczności powstania dzieła oraz temperament autora nie wpłynęły na merytoryczną wartość monografii. Opracowanie Pinińskiego składa się z dwóch części. W pierwszej („Problem autorstwa. Charakterystyka ogólna. Wielkie tragedje i dramaty ze świata starożytnego") poruszono wiele zagadnień dotyczących życiorysu Shakespeare'a, jego twórczości, kwestionowanego autorstwa, koligacji i związków z innymi artystami epoki. Sporo miejsca poświęcono tam teorii głoszącej, że twórcą dzieł Shakespeare'a był Francis Bacon (1561–1626)[13]. Piniński rozprawił się z nią szybko i bezlitośnie. Sam był prawnikiem i mężem stanu, znał doskonale łacinę i angielski, przeto bez kompleksów postanowił powiedzieć: „sprawdzam". Hipotezę „bakonistów" uznał za nieżyciową mrzonkę (Piniński, 1924: 16–27).

Cierpliwie autor *Wrażeń i szkiców* odniósł się również do stawianych Shakespeare'owi zarzutów związanych z kopiowaniem pomysłów na sztuki z innych źródeł, powielaniem treści znanych utworów, a nawet zaniedbywaniem najbliższej rodziny. O ile jednak polemiczne wywody Pinińskiego związane

[12] Leon hr. Piniński wiele lat przeżył zgodnie z Marią z Mniszchów. Małżeństwo zakończyła śmierć Marii 16 lutego 1922 r. „On już był starszym człowiekiem, kiedy strasznie się zakochał w cioci Maryni. A to była Maria, ostatnia z rodu Mniszchów – tych od awantury z Dymitrem Samozwańcem. Kiedy się pobrali, ona była wdową (*primo voto* Horochowa). Oboje znajdowali się więc w wieku dojrzałym, kiedy stanęli na ślubnym kobiercu" (Komornicka, Jońca: 183): „Oni się szalenie kochali i on był dla niej bardzo dobry" (Komornicka, Jońca: 185).

[13] Zwięzłe biografie Bacona opracowane przez prawników pomijają ten wątek (por. np. Lerch: 56–58).

z kontrowersjami odnoszącymi się do życiorysu i postaw życiowych Shakespeare'a utrzymane zostały w tonie biurokratycznej przepychanki, to już z części poświęconej innowacyjności Shakespearowskiego języka, jego pomysłowości i kreatywności, bije zupełnie inna energia. Najwyraźniej Ekscelencja poczuł, że oto nareszcie nadszedł czas mówienia o rzeczach naprawdę ważnych.

Leon Piniński o przekładach

W pierwszej części *Wrażeń i szkiców* Leon Piniński przedstawił własne poglądy na przekład. Jego zdaniem wszelkie próby przełożenia shakespearowskiej frazy na język polski są trudne i wiążą się z wieloma niebezpieczeństwami[14]. Najlepiej więc… niczego nie tłumaczyć. Idealnie byłoby, gdyby każdy był w stanie czytać Shakespeare'a w oryginale[15]. Dla Pinińskiego przekład nieuchronnie wiąże się z deformacją oryginału, z jego wypaczeniem[16]. Pytanie brzmi jedynie: na ile można ograniczyć jego zgubne skutki? Bo w to, że jako mniejsze zło przekłady są konieczne (pozwalają dotrzeć Shakespearowskiej twórczości do szerszego grona odbiorców), wierzy Piniński równie mocno. Dlatego swoją narrację opiera na trzech komponentach: oryginalnych fragmentach sztuk

[14] Według Pinińskiego najłatwiej tłumaczyć sztuki Shakespearowskie na język niemiecki. Wielkie uznanie okazuje zwłaszcza osiągnięciom niemieckiego autora Augusta Wilhelma Schlegla. Chociaż przetłumaczenie angielszczyzny na język ojczysty ocenia jako zadanie trudne, a momentami wręcz niemożliwe, nie odmawia pewnych zasług swoim rodakom. Z estymą wypowiada się na temat osiągnięć Władysława Tarnawskiego, Andrzeja Tretiaka i Romana Dyboskiego. Co do zasady jednak większość polskich tłumaczeń Shakespeare'a ocenia źle. Zarzuca ich autorom zbytnią wierność w stosunku do oryginału.

[15] Leon Piniński upiera się także przy oryginalnym zapisie nazwiska Shakespeare'a. Surowo krytykuje polską formę „Szekspir" (Piniński, 1924: XII–XVII). Podobną konwencję zastosował Roman Dyboski we wstępie do dwunastotomowej edycji *William Shakespeare. Dzieła dramatyczne.* Warszawa: Gebethner i Wolf, 1895.

[16] W swojej monografii Leon Piniński chętnie sięga po dostępne ówcześnie przekłady zarówno autorów znanych w Polsce (Leon Ulrich, Józef Paszkowski, Władysław Tarnawski), jak i tych cieszących się pewnym rozgłosem lokalnym (Edward Porębowicz we Lwowie). Dla współczesnego badacza najciekawsze są te fragmenty jego dzieła, w których podejmuje on polemiki z odnoszącymi się do trafnością i poprawnością i ich tłumaczeń. Nie poprzestaje on jednak na pustej krytyce, lecz proponuje rozwiązania własne (wprowadzenie zmian na poziomie leksykalnym, semantycznym i gramatycznym wraz z komentarzem; korekta przekładu).

Shakespeare'a, ich tłumaczeniach oraz komentarzach. Przekłady pełnią w jego wywodzie rolę subsydiarną. Wszystkie umieszczono w przypisach na dole strony. W tekście głównym czytelnik obcuje wyłącznie z fragmentami angielskimi oraz uwagami autora.

Leon Piniński był zwolennikiem spolszczenia swobodnego, niekiedy odbiegającego od oryginału. Odrzucał konwencję przekładu filologicznie adekwatnego w stosunku do pierwowzoru. Według Pinińskiego przekład powinien być traktowany w kategoriach adaptacji, transferu kultury obcej do kultury docelowej. Tłumacz ma zatem prawo do istotnych ingerencji w tekst, o ile jego celem jest oddanie ducha i sensu utworu. Dobitnie wyraża to następujący komentarz: „Mojem zdaniem, idzie w przekładzie przede wszystkiem o to, ażebyśmy odnieśli, o ile możności, wrażenie zbliżone do tego, jakie wywołuje oryginał, a to właśnie nie zawsze się osiąga jeżeli się chce być skrupulatnie i pedantycznie wiernym i zatrzymuje wszystko, co się mieści w oryginale" (Piniński, 1924: XI). Następnie zaś czytamy: „Lepiej jest więc tu i ówdzie jakiś wyraz nieistotny opuścić, okres nieco skrócić, zbyt zawiły lub zagmatwany trop shakespearowski uprościć nieco, niż dla niewolniczej dokładności mnożyć w przekładzie wiersze znacznie ponad oryginał, jak to się nieraz dzieje, a wskutek tego tekst robić niezgrabnym, ociężałym, przeładowanym, a często też pozbawionym polotu poetyckiego" (Piniński, 1924: XI).

Do problemu wierności w przekładzie lwowski krytyk i tłumacz Shakespeare'a odniósł się ponownie w kolejnym ustępie *Wrażeń i szkiców*. Piniński zanegował tam koncepcję absolutnej wierności. Jego zdaniem tłumacz nie powinien dążyć za wszelką cenę do dosłownego transferu znaczenia z tekstu wyjściowego do tekstu docelowego. Tak oto argumentował swoje stanowisko: „Niekiedy dosłowne przełożenie wyrazu lub zwrotu mowy także dlatego nie jest wskazaniem, bo tenże sam wyraz lub zwrot w polskiem, bądź sam przez się, bądź w związku z całością, robi wrażenie czegoś słabszego, mniej energicznego, jak w oryginale, lub też trywjalnego i nie dość podniosłego" (Piniński, 1924: XII). Zadaniem tłumacza, jak podnosi Piniński, jest przede wszystkim oddanie podobnego efektu: „W tym razie nie jest – mojem zdaniem – przewinieniem użyć w tłumaczeniu wyrażenia, mającego sens nieco odmienny, przeciwnie, wskazaniem jest wyraz lub zwrot poszczególny nieco zmienić, ażeby natomiast trafniej oddać myśl i nastrój owego ustępu poetyckiego"

(Piniński, 1924: XII). Dla Pinińskiego tłumacz jest zatem twórcą, a nie odtwórcą oryginalnego dzieła[17].

Propagowany na łamach *Wrażeń i szkiców* swoisty „manifest przekładowy" Piniński wdrożył w części szczegółowej rozprawy poświęconej krytyce i tłumaczeniom dzieł Shakespeare'a. Spolszczenia autora zawierają całą paletę technik znanych współczesnej teorii przekładu, takich jak zapożyczenie, amplifikacja, adaptacja, transpozycja, parafraza, redukcja (por. Baker i Saldanha, 2011). Okazuje się przy tym Piniński wizjonerem, przenikliwym badaczem i krytykiem Shakespearowskiej angielszczyzny. Koryguje błędy innych tłumaczy, proponuje alternatywne rozwiązania, pokazuje nowe odczytania dzieł Barda.

Tytuły

Chwytliwy tytuł był ważny zarówno dla Shakespeare'a, jak i dla pokoleń jego tłumaczy, którzy po dziś dzień mierzą się z jego spuścizną. Leon Piniński doskonale to rozumiał, przeto jego krytyczne uwagi odnoszą się nie tylko do treści, ale nawet do niektórych tytułów Shakespearowskich sztuk. Dla zobrazowania tego zjawiska przywołane zostaną dwa przypadki. W pierwszym udało się Pinińskiemu narzucić potomności swoją wizję. Za drugim razem poniósł jednak porażkę.

Fascynująco wygląda przebieg dyskusji odnoszącej się do komedii *The Taming of the Shrew*. Jako punkt wyjścia do dalszych rozważań przywołuje Piniński pomysł Józefa Paszkowskiego, zgodnie z którym najlepiej Shakespearowski zamysł oddaje fraza *Ugłaskanie sekutnicy*[18]. Leon Piniński odrzucił tę koncepcję. Jak to było ówcześnie w zwyczaju u historyków prawa[19], najpierw

---

[17] Zagadnieniem wierności w przekładzie zajmowano się już w czasach starożytnych (Horacy, Cyceron) (Ziętarska: 29–39). Wierność była przedmiotem zaciętej polemiki w prasie przedwojennej, głównie w kontekście polskich przekładów *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego (Krysztofiak: 36).

[18] *Ugłaskanie sekutnicy* widnieje także na okładce przekładu Leona Ulricha. Jan Komierowski z kolei zaproponował tytuł *Ukrócenie spornej*.

[19] Podkreślić wszakże trzeba, że rozpoczynanie analizy pojęć od ich etymologii było praktyką rozpowszechnioną już w starożytności. Tak postępowali m.in. rzymscy gramatycy (Marek Terencjusz Warron, Festus). Izydor z Sewilli pisał zaś: „Jeżeli zrozumiesz, jakie jest

omówił etymologię i znaczenia wyrazów *shrew* i *to tame*. Przypomniał, że rzeczownik *shrew* to w języku polskim „chytry", „podstępny", „przebiegły", „kuty", a w czasach elżbietańskich *shrew* odnoszono m.in. do kobiety ostrej, złośliwej, porywczej (Crystal i Crystal: 398). Tymczasem „sekutnicę" z przekładu Paszkowskiego należałoby skojarzyć raczej z uciążliwą starą jędzą, z rozgadaną staruchą. Błędne wydało się Pinińskiemu również odczytanie przez Paszkowskiego czasownika występującego w tytule sztuki. Angielski czasownik *to tame* konceptualizuje „ugłaskanie dzikiego zwierzęcia". Wyraz ten przyjmuje więc szersze pole semantyczne od „poskromienia". Dlatego zdaniem Pinińskiego „ugłaskanie" Paszkowskiego wypacza sens oryginału. Autor *Wrażeń i szkiców* trafnie podkreśla, że „środki, użyte do ujarzmienia małżonki, są tu zgoła niepodobne do »głaskania«" (Piniński, 1924: 227). Piniński, znany swego czasu w kręgach galicyjskich elit ze swojego bujnego życia uczuciowego, przedstawia własną propozycję: *Poskromienie złośnicy*[20].

Komentarz Leona Pinińskiego należy uznać za niezwykle trafny. Zaproponowane przez niego „poskromienie" znacznie lepiej oddaje sens oryginału. Współcześnie przemoc wobec kobiet to bez wątpienia żaden przykład do naśladowania, ale treść sztuki jest jednoznaczna[21]. Petruchio, główny męski

---

pochodzenie słowa, szybciej pojmiesz jego znaczenie" (Isid. etym. 1.29.1: *dum videris unde ortum est nomen citius vim eius intellegis*).

[20] Proponując nowy tytuł sztuki, Piniński mógł zaczerpnąć inspirację z innych źródeł. Jego autorytet sprawił jednak, że problem przekładu tytułu *The Taming of the Shrew* w języku polskim stał się przedmiotem poważnej naukowej dyskusji.

[21] Podobne wątki spotkać można zarówno we wcześniejszych, jak i w późniejszych dziełach z epoki. Jeden z bohaterów *Dekameronu* Boccaccia oświadcza: „Teraz bowiem pojmuję dopiero, że całym moim błędem w postępowaniu z żoną było to, że nie umiałem jej obić, jak należało" (Boccaccio: 285). Ówczesne prawo kanoniczne (prawo kościoła anglikańskiego zaczerpnęło zeń ogromnie dużo nie tylko w odniesieniu do życia rodzinnego; por. Sokol, Sokol: 18–19) przyznawało tymczasem mężowi „prawo do łagodnego karcenia" żony. Sposób realizacji tego uprawnienia w całej Europie wyglądał podobnie. Por. Kołacz-Chmiel: 99: „Dozwolone było chłostanie rózgami lub witkami, natomiast bicie kijem, kaleczenie mieczem, nożem, siekierą oraz zdzieranie odzieży uznawano już za zbytnie okrucieństwo. W wyrokach sądów kościelnych podkreślano, że nie należało czynić tego bez powodu, a jeżeli zachodziła taka potrzeba, należało ograniczyć się do użycia rózgi i batoga". „Prawo do umiarkowanego karcenia" żony (*ius moderatae castigandi*), w czym mieściło się stosowanie przemocy fizycznej, przyznawał mężowi jeszcze Landrecht pruski z roku 1794. Nadrzędną funkcję mężczyzny w małżeństwie akcentowały zaś wszystkie XIX-wieczne i większość XX-wiecznych kodyfikacji prawa cywilnego. Zob. Zybała: 233.

bohater komedii, chcąc ujarzmić Katarzynę, ucieka się do takich metod, jak: post, izolacja, naruszenie nietykalności cielesnej. Wyraz zaproponowany przez Pinińskiego ponadto ma szersze znaczenie niż „ugłaskanie" Paszkowskiego. „Poskromienie" konotuje uległość, posłuszeństwo z jednej strony i władzę z drugiej. Wszystko utrzymane zostaje więc w duchu rozumienia relacji rodzinnych i osobistych w elżbietańskiej Anglii[22]. „Złośnica" jest tymczasem lepszym odpowiednikiem niż „sekutnica", gdyż pojęcie to odnosi się do popularyzowanej w czasach renesansu teorii humoralnej (Oliver: 164). W tym wypadku Leon Piniński odniósł wielki sukces. *Poskromienie złośnicy* po dziś dzień wystawiane jest na deskach polskich teatrów.

Nie wszystkie pomysły Ekscelencji zyskały jednak poklask potomności. Świadczą o tym losy jego rozważań z rozdziału poświęconego komedii *The Merry Wives of Windsor*. Propozycja polskiej wersji angielskiego tytułu, którą zaproponował autor *Wrażeń i szkiców*, brzmi: *Wesołe kobiety windsorskie*. Piniński dowodzi, że przekład *Wesołe kumoszki z Windsoru* użyty przez innych autorów jest błędny. Za nietrafne uznaje skojarzenie rodzimych „kumoszek" z angielskimi *wives*. „Nie sądzę wszakże – podkreśla – aby wyraz »kumoszki« był stosowny. Odnosimy go zwykle do niższej klasy społecznej i towarzyskiej, np. bab wiejskich, przekupek itp., nie zaś do wyższej warstwy mieszczańskiej, do której należą panie windsorskie w komedji Shakespeara. – Gdyby publiczność nasza była bardziej obyta z miastem Windsor, mówilibyśmy: wesołe »windsorki« lub »windsoranki«, tak, jak się mówi »warszawianki« i »paryżanki«. Wobec tego wszakże, iż to brzmi nieco dziwacznie i nieswojsko, nie pozostaje nic innego, jak użyć tytułu nieco ociężałego: *Wesołe kobiety windsorskie*" (Piniński, 1924: 337). Jeszcze gorzej ocenia Piniński następującą propozycję Leona Ulricha: *Figle kobiet*. „Nie wydaje mi się jednak stosownem tak zupełnie odstąpić od tytułu oryginału, jeżeli do tego nie ma konieczności", kwituje cierpko (Piniński, 1924: 337).

Pod kątem logiki oraz wartości merytorycznej wywód Pinińskiego pozostaje bez zarzutu. Nie wolno jednak zapominać, że tłumacz wykonuje swoją pracę dla odbiorcy osadzonego w konkretnym czasie i przestrzeni. Zarówno we Lwowie, jak i w wielu innych częściach Polski na początku lat 20. XX wieku

[22] Problem jest szerszy. Początki wciąż trwającego procesu odejścia od patriarchalnego modelu małżeństwa i rodziny na rzecz relacji partnerskiej opartej na równouprawnieniu datować należy na ostatnią ćwierć drugiej połowy XX wieku. Por. Hattenhauer: 180–184.

zapewne nie brakowało osób, które solidaryzowały się z byłym namiestnikiem Galicji i prominentnym członkiem wiedeńskiej Rady Panów, który odczytywał sztukę Shakespeare'a, przyłożywszy doń kryteria stanowe (klasowe, powiedzieliby marksiści). W roku 1923 od dwóch lat obowiązywała już jednak w naszym kraju konstytucja marcowa, która wprowadziła równość wszystkich wobec prawa[23]. Postanowiono w niej również: „Rzeczpospolita Polska nie uznaje przywilejów rodowych ani stanowych, jak również żadnych herbów, tytułów rodowych i innych z wyjątkiem naukowych, urzędowych i zawodowych"[24]. Z tej drogi Polska nie zawróciła już nigdy. Radykalne zmiany, jakim poddana została struktura społeczeństwa polskiego w kolejnych dziesięcioleciach XX wieku, na zawsze wykluczyły z publicznego dyskursu takie pojęcia, jak „niższa klasa społeczna i towarzyska".

Gra słów

Charakterystyczną cechą stylu Shakespearowskiego jest zabawa językiem. Bard wykorzystuje w swej twórczości wieloznaczność angielszczyzny. Bawi się słowami, stosuje kalambury, malapropizmy[25] i eufemizmy – zwykle w celach humorystycznych (Mahood, 2004; Blake, 1983). Przekład barwnej palety językowej angielskiego poety od zawsze nastręczał tłumaczom trudności (Krysztofiak: 102–108). W swej pracy Leon Piniński wielokrotnie zwraca czytelnikom uwagę na liczne niuanse poetyki Barda. Wypowiada się także na temat przekładu gier językowych. Zdaniem Pinińskiego osiągnięcie pełnej ekwiwalencji na tym polu jest niemożliwe. Oddajmy głos autorowi: „Niezliczone kalembury i żarty słowne (a podobnież najrozmaitsze przezwiska i wyrażenia idjomatyczne lub dialektowe) mogą być zwykle oddane tylko w przybliżeniu" (Piniński, 1924: XII).

Pojęcie nieprzekładalności gier słownych powraca w dyskusji na temat sztuki *Richard III*. W akcie 3, scenie 1 jesteśmy świadkami rozmowy pomiędzy

[23] Art. 96 Konstytucji brzmi następująco: Wszyscy obywatele są równi wobec prawa. Urzędy publiczne są w równej mierze dla wszystkich dostępne na warunkach, prawem przepisanych (cyt. za: Dziennik Ustaw 1921, nr 44, poz. 267 i nr 52, poz. 334).

[24] Tamże.

[25] Odnośnie do przekładu malapropizmów w kontekście prawa zob. Jaworska-Biskup: 260–284.

Ryszardem Gloucesterem (przyszłym królem Ryszardem III), księciem Edwardem i jego bratem Yorkiem. Piniński tak pisze o tej scenie: „Zgrabna szermierka słów, zamienianych między chłopakami a ich stryjem, w tłumaczeniu nie daje się oddać w należyty sposób z powodu, iż gry słów, która tu odgrywa ważną rolę, niepodobna na inny język z tym samym efektem przełożyć" (Piniński, 1924: 56–57). Trudno nie zgodzić się z Pinińskim. Shakespeare wkłada w usta bohaterów takie wieloznaczne wyrazy, jak *idle* czy *bear*, które wywołują określone skojarzenia u odbiorcy anglojęzycznego. Znalezienie odpowiednich zamienników o tożsamym ładunku emocjonalnym i potencjale znaczeniowym jest wyzwaniem niezwykle karkołomnym.

Znakomitą egzemplifikacją gry słownej, o której wspomina lwowski krytyk, jest słynny dialog kochanków Romea i Julii w akcie 3, scenie 5. Tuż przed rozstaniem Julia zwraca się do ukochanego następującymi słowami: „It is, it is. Hie hence, be gone, away./ It is the lark that sings so out of tune,/ Straining harsh discords and unpleasing sharps./ Some say the lark makes sweet division; /This doth not so, for she divideth us" (3.5: 29–30)[26]. W wywołanym fragmencie Shakespeare zastosował grę słowną między wyrazami *division* i *divideth.* W nomenklaturze muzycznej rzeczownik *division* oznacza modulację (zmianę tonacji). *To divide* znajduje w języku polskim takie odpowiedniki, jak „rozdzielać", „separować", „rozłączać" (Crystal i Crystal: 135–136; Evans: 147). Dla Julii piękny dla ucha śpiew skowronka kojarzy się z rozstaniem. Ta ostatnia cześć oryginału budzi u Leona Pinińskiego ostrą krytykę skierowaną pod adresem samego Shakespeare'a: „W ostatnich dwóch wierszach, tu zacytowanych, wkłada Shakespeare dość niestosownie Julji w usta kalemburową grę słów na słowach *division* i *divideth*. Mojem zdaniem nie należy się silić o to, by w tłumaczeniu zastąpić to także jakimś kalemburem, jak to np. czyni Paszkowski. W polskim języku robi to w tem właśnie miejscu wrażenie nieprzyjemne, a nawet wręcz śmieszne. Stosownie jest raczej tę grę słów zastąpić jakimś zbliżonym do oryginału zwrotem, który jednak nie robi takiego płaskiego wrażenia, jak zwykły kalembur" (Piniński, 1924: 202). Przytoczmy najpierw przekład Józefa Paszkowskiego, do którego nawiązuje lwowski krytyk: „Mówią, że skowronek / Miło wywodzi: z tym się ma przeciwnie,/ Bo on wywodzi

[26] Wszystkie angielskie cytaty zaczerpnięto z antologii: Wells, Taylor, 2005.

nas z objęć wzajemnych" (Shakespeare, 1875: 44). Tłumacz zastosował tutaj dwuznaczność wyrazu „wywodzi". W pierwszym znaczeniu wywodzić oznacza śpiewać. W innym kontekście używa się czasownika „wywodzić" na oznaczenie wyjścia, opuszczenia jakiegoś miejsca. Wersja Leona Pinińskiego z kolei brzmi tak: „Skowronek, mówią, słodką miewa nutę, / To fałsz! nam nuci gorycz i rozstanie" (Piniński, 1924: 202). Autor *Wrażeń i szkiców* zastąpił oryginalny zamysł Shakespeare'a własnym pomysłem translatorskim. Nie ma w tym przekładzie co prawda językowej łamigłówki jak u Shakespeare'a i trzymającego się wiernie oryginału Paszkowskiego, ale sens słów Julii został uchwycony[27]. Leon Piniński zastosował w tym fragmencie ekwiwalencję dynamiczną. Poprzez amplifikację oryginału (dodany został nieobecny w pierwowzorze wyraz „gorycz") krytyk wyeksponował ból towarzyszący rozstaniu kochanków.

Najsłabsze ogniwo?

Przyjmując współczesną perspektywę, da się postawić przekładom Leona Pinińskiego pewien zarzut. Otóż pruderia epoki wielokrotnie wpłynęła na trafność jego tłumaczeń (nie tylko jego zresztą, rzecz jasna[28]). Nawet jeżeli autor rozpoznał, jak ważną rolę w sztukach Shakespeare'a odgrywają wulgaryzmy, to nie zdecydował się na stworzenie ich polskich odpowiedników[29]. Przyjął raczej postawę typową dla tak ukochanej przez siebie wiktoriańskiej kultury: przemilczał ten aspekt. We *Wrażeniach i szkicach* próżno szukać choćby wzmianki o wulgarnym, nasyconym erotyką języku Barda, podczas gdy fakty są takie,

[27] Grę słowną *division/divideth* próbowali odtworzyć w przekładzie także Ignacy Hołowiński i Leon Ulrich. Obaj użyli wyrazu „dzielić": Pomysł Hołowińskiego brzmi tak: „Mówią, że śpiew swój dzieli przyjemnie, Nic, bo cię śpiewem dzieli odemnie" (Shakespeare, 1839: 312). Ulrich z kolei przełożył tę linijkę inaczej: „Skowronek, mówią, słodko pieśni dzieli / O nie, nie słodkie, gdy dzieli kochanków!" (Shakespeare, 1895: 70).

[28] Nie można jednak winić Pinińskiego za brak ekwiwalencji na tym polu. Problem przekładu wulgaryzmów u Shakespeare'a jest jednym z tych trudnych zagadnień, z którym boryka się shakespearologia po dziś dzień (zob. Limon, 2018). Można również zakładać, że Piniński jako wnikliwy lingwista miał świadomość Shakespearowskich wulgaryzmów, ale z uwagi na puryzm językowy nie oddał ich w przekładzie i pominął w komentarzach.

[29] We wspomnieniach ludzi, którzy znali Leona Pinińskiego, zachowały się ślady tego, że Ekscelencji zdarzało się raz na jakiś czas „upuścić" jakieś grubsze słówko. Zob. np. Kozłowski: 75.

że jego *dramatis personae* regularnie zwracają się do siebie w sposób daleki od salonowego[30]. Ordynarne wyrażenia wkłada Shakespeare zwłaszcza w usta męskich bohaterów sztuk owładniętych zazdrością, skłonnych do przemocy i cechujących się chwiejnością nastrojów. W oryginale użyte wyrazy kumulują w sobie ogromny ładunek emocjonalny. W polskich tekstach – wygładzonych do przesady – ładunek ten ginie bezpowrotnie[31]. Shakespeare Pinińskiego to poeta wzruszeń, mówiący do odbiorcy językiem subtelnym i wyszukanym, a nie tym z rynsztoku i domów publicznych[32].

Spójrzmy na dwa przykłady zaczerpnięte ze sztuk *Othello* i *Antony and Cleopatra*. Bezpośrednio po zabójstwie Desdemony Otello, odkrywszy wagę swego zbrodniczego czynu, pochyla się nad martwym ciałem żony, po czym mówi: „O ill-starred wench, Pale as thy smock" (5.2: 279–280). Rzeczownik *wench* odnosi się do takich polskich pojęć, jak „dziewczynka", „dziecko płci żeńskiej", „córka". Posługując się tym wyrazem, mówiący zdradza swoje uczucia i przywiązanie względem adresata. *Wench* w tym znaczeniu pojawia się na przykład w sztuce *The Tempest* w dialogach pomiędzy Prospero i jego córką Mirandą. Forma *wench* akcentuje ponadto patriarchalny stosunek mężczyzny względem słabszej i podległej mu kobiety, jak to ma miejsce w przypadku Shakespearowskiej pary Petruchia i Katarzyny, protagonistów sztuki *The Taming of the Shrew*. To jednak nie jedyne znaczenie tego rzeczownika. *Wench* może się bowiem odnosić również do prostytutki, kobiety uprawiającej nierząd

---

[30] Wulgaryzmy i erotyka kryją się pod symboliką jedzenia. O tym aspekcie Shakespearowskiego słownictwa kulinarnego Piniński również nie wspomniał. Więcej na temat powiązań jedzenia z erotyką i propagandą pisze Katarzyna Jaworska-Biskup w pracy „Food symbolism and imagery in Polish translations of William Shakespeare's The Merry Wives of Windsor" (*Anglica. An International Journal of English Studies*, w druku).

[31] Zarzucanie Leonowi Pinińskiemu „dewocji" nie wydaje się jednak trafione. Krytyk formułujący tego rodzaju zarzut w roku 1972 – kiedy spektakle w rodzaju *Balladyny* w reżyserii Hanuszkiewicza trwale wpisały się w polski krajobraz kulturalny – nie zadał sobie trudu, by chociażby wyobrazić sobie realia panujące w latach 20. XX wieku. Por. Danowicz: 93.

[32] Piniński przemilczał także inne niewygodne aspekty twórczości Shakespeare'a, na przykład antywalijską propagandę wyrażoną w prześmiewczej kreacji (zarówno psychologicznej, jak i językowej) niektórych „obcych" bohaterów jego dzieł. Problem ten zasygnalizowała Katarzyna Jaworska-Biskup w prezentacji „Wales and the Welsh in Polish translations of William Shakespeare's plays" wygłoszonej podczas sympozjum „Celto–Slavica", które odbyło się 27–28 października 2022 roku w Lipsku. Planowana jest publikacja tego odczytu w formie artykułu naukowego.

(Crystal i Crystal: 494; Findlay: 435–437). A oto, jak Leon Piniński przełożył ten fragment: „Dziecię niedoli, bladaś jak twa pościel!" (Piniński, 1924: 285). Dla zachowawczego interpretatora wyrażenie „dziecię" z jednej strony akcentuje cnotliwość, naiwność, czystość i bezbronność Desdemony, z drugiej ujawnia tlące się jeszcze uczucie zrozpaczonego Otella. Nie zapominajmy jednak, że tematem sztuki jest zbrodnia dokonana w afekcie. Owładnięty obsesją zazdrości Otello odebrał życie małżonce, ponieważ był przekonany o jej niewierności. Jak łatwo zrozumieć rozpacz i gniew mordercy chwilę po dokonaniu zbrodni, tak trudno wyobrazić sobie, że niestabilny psychicznie sprawca potrafił zdobyć się w takim momencie na dobór słów czułych i delikatnych. Pod adresem przekładu Pinińskiego możemy uczynić jeszcze jeden zarzut. Rzeczownik *wench* poprzedza Shakespeare wyrażeniem *ill-starred*, które dosłownie oznacza „urodzona pod złą gwiazdą". Aluzje do astronomii są stałym motywem w sztukach Shakespeare'a. Niestety propozycja Pinińskiego „dziecię niedoli" zaciera ślady prowadzące do wątków astrologicznych.

We wstępie do sztuki opisującej tragiczną historię dwojga kochanków, Antoniusza i Kleopatry, królowa egipska określona zostaje jako *gipsy*. W angielszczyźnie doby elżbietańskiej wyraz ten przyjmował wielorakie znaczenie: obok Cyganki i Egipcjanki odnoszono go również do prostytutki, kobiety upadłej (Rosenberg, Rosenberg: 45; Williams: 141–142). Pewna trudność interpretacyjna może polegać na tym, że mamy tu do czynienia z kumulacją synonimów. W retoryce augustowskiej, której liczne echa znaleźć można w żywocie Antoniusza spisanym przez Plutarcha[33], określenie „Egipcjanka" niosło za sobą fatalne konotacje[34]. Ten sam negatywny ładunek posiadają angielska *gipsy* oraz polska „cyganka". Pisząc o *gipsy queen* Shakespeare umiejętnie zagrał więc na znaczeniu słów. Użyta przez niego fraza jest podwójnie negatywna. W równym stopniu może oznaczać bowiem królową-Egipcjankę, co królową-dziwkę

[33] Por. Beard, Henderson: 73: „Sam Szekspir również niemal wcale nie znał języka greckiego (»niewiele łaciny, jeszcze mniej greki«). Nie znaczy to bynajmniej, że klasyk nowożytnego teatru lekceważył antycznych autorów. Przeciwnie, był znawcą dzieł greckiego biografa Plutarcha, który w II wieku n.e. napisał serię *Żywotów sławnych Greków i Rzymian*".

[34] Na temat obrazu Kleopatry wykreowanego przez augustowską propagandę zob. Jońca, 2007: 113–133.

(Elam: 43)[35]. Dramatopisarz puszcza tym samym oko do widza i pozwala mu wybrać pomiędzy złym i gorszym.

Leon Piniński wyjaśnia czytelnikowi jedynie dwa z trzech wskazanych wyżej znaczeń rzeczownika *gipsy*. O ostatnim postanawia „zapomnieć", choć zapewne był doskonale świadomy jego istnienia. Tym bardziej, że liczne echa skojarzeń „cygańskości" z rozwiązłością seksualną i złą reputacją „kobiet upadłych" da się odnaleźć również w kulturze polskiej. W *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego można przeczytać m.in.: „Zakazano Turkom poymować owe białogłowy, co się po świecie włóczą, my ie cygankami zowiemy, nie mające ni czci, ni wiary" (Linde: 334).

Podsumowanie

Nie ulega wątpliwości, że Leon Piniński był znakomitym tłumaczem dramatów Shakespeare'a. Oryginalność i zarazem trafność jego koncepcji ma wiele źródeł. Wszechstronne wykształcenie oraz znakomita znajomość języka angielskiego („czucie słów", jak powiedziałby Marc Bloch[36]) oraz angielskiej kultury[37] odegrały tu bez wątpienia rolę niepoślednią, ale nie jedyną. Zdolność do systematycznego i panoramicznego spojrzenia na badaną materię zawdzięczał studiom prawniczym. To samo źródło ma, jak się zdaje, jego przywiązanie do oryginału oraz uporczywe poszukiwanie właściwego znaczenia pojęć[38]. Do powyższego dochodzi dogłębna znajomość natury ludzkiej, którą *nolens volens* nabył, udzielając się jako polityk.

Kiedy więc Ekscelencja zasiadł do przekładania dzieł Shakespeare'a, był człowiekiem nie tylko głęboko przeżywającym żałobę po śmierci ukochanej

---

[35] Teza postawiona w tej pracy, jakoby określenie *gipsy* odnosiło się do ciemnej karnacji skóry, którą rzekomo miała Kleopatra, nie wydaje się uzasadnione. Pogląd ten ma jednak spore poparcie w literaturze przedmiotu. Zob. np. Aebischer: 221–238; LaPerle: 226–238.

[36] Bloch: 50: „Nikt chyba nie zaprzeczy, że podobnie jak czucie ręki, istnieje też czucie słów".

[37] Por. Udalska: 189: „Wykorzystywał literaturę naukową polską i obcą. Biografię pisarza łączył z dziejami sceny i dziejami teatru angielskiego".

[38] Mógł i zapewne inspirował się przy tym koncepcją „jurysprudencji pojęciowej" (niem. *Begriffsjurisprudenz*), stworzoną przez Rudolfa von Jheringa. Dalsze uwagi na ten temat zob. Haferkamp: 79–99.

małżonki. Przystępował do pracy jako obyty w świecie mąż stanu i dżentelmen oraz dysponujący szerokimi horyzontami humanista o imponującym dorobku. Wszystko to przełożyło się na jakość jego przekładów. Liczne wyrazy uznania oraz hołdy, którymi obdarzyła go w tej roli potomność, uznać należy za w pełni zasłużone (Jońca, 2019: 179–180). Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że nie jest to „bezwartościowy dyletantyzm".

Bibliografia

Aebischer, Pascale. „The Properties of Whiteness: Renaissance Cleopatras from Jodelle to Shakespeare". *Shakespeare Survey* 65 (2011): 221–238.

Baker, Mona, Gabriela Saldanha (red.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.

Beard, Mary, John Henderson. *Kultura antyczna. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S–ka, 1997.

Blake, N.F. *Shakespeare's Language. An Introduction*. London: Macmillan Press, 1984.

Bloch, Marc. *Pochwała historii, czyli o zawodzie historyka*. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2009.

Boccaccio, Giovanni. *Dekameron.* T. 2. Tłum. Edward Boyé. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983.

Chlamtacz, Marceli. „Śp. Leon Piniński (wspomnienie pośmiertne i ocena działalności naukowej)". *Gazeta Sądowa Warszawska* 18/19 (1938): 276–279, 289–290.

Chwalewik, Witold. *Z literatury angielskiej. Studia i wrażenia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969.

Chłędowski, Kazimierz. *Pamiętniki*. T. 1. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1951.

Crystal, David, Ben Crystal. *Shakespeare's Words. A Glossary and Language Companion*. London: Penguin Books, 2002.

Czech-Jezierska, Bożena. „Profesor Leon Piniński – wybitny lwowski uczony przełomu XIX i XX wieku". *Ius et historia: księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Jerzemu Markiewiczowi*. Red. Tadeusz Guz, Waldemar Bednaruk, Maria Regina Pałubska. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2011. 169–192.

Danowicz, Bogdan. *Ujarzmianie Melpomeny*. Kraków: Wydawnictwo Literackie,1972.

Elam, Keir. „Cleopatra a Gipsy: Performing the Nomadic Subject in Shakespeare's Alexandria, Rome and London". *Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies* 4 (2017): 35–60.

Evans, G. Blakemore. *Romeo and Juliet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Findlay, Alison. *Women in Shakespeare. A Dictionary*. London, New York: Continuum, 2010.

Górski, Artur. *Podolacy. Obóz polityczny i jego liderzy*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2013.

Haferkamp Hans Peter. „Die sogenannte Begriffsjurisprudenz im 19. Jahrhundert – *reines* Recht?". *Reinheit des Rechts. Kategorisches Prinzip oder regulative Idee?* Red. Otto Depenheuer. Wiesbaden: VS Verlag, 2010. 79–99.

Hattenhauer, Hans. *Grundbegriffe des Bürgerlichen Rechts: historisch-dogmatische Einführung*. München: Beck, 2000.

Jaworska-Biskup, Katarzyna. „Problemy przekładu terminologii z zakresu prawa na podstawie wybranych polskich tłumaczeń sztuk Williama Szekspira". *Przekładaniec* 40 (2020): 260–284.

------. „Refleksje literackie w wybranym piśmiennictwie polskich prawników. Przegląd badań Leona Pinińskiego, Stefana Breyera i Mieczysława Szerera z lat 1924–1976". *Studia Prawnicze KUL* 91.3 (2022): 33–40.

Jońca, Maciej. *Prawo rzymskie. Mirabilia*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015.

------. „Leon Piniński – historyk sztuki stworzony przez podróże". *Aksjologia podróży*. Red. Zbigniew Krawczyk, Ewa Lewandowska-Tarasiuk, Jan Wiktor Sienkiewicz. Warszawa: Almamer, 2012. 176–198.

------. „Szekspirolog. Przyczynek do biografii Leona Pinińskiego". *Prawo i literatura. Parerga*. Red. Joanna Kamień, Jerzy Zajadło, Kamil Zeidler. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019. 171–182.

------. „Antoniusz i Kleopatra: jakie małżeństwo?". *Wokół problematyki małżeństwa w prawie rzymskim. Henrico Insadowski (1888–1946) in memoriam*. Red. Antoni Dębiński, Monika Wójcik. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007. 113–133.

Kodrębski, Jan. *Prawo rzymskie w Polsce XIX wieku*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1990.

Kołacz-Chmiel, Małgorzata. *Mulier honesta et laboriosa. Kobieta w rodzinie chłopskiej późnośredniowiecznej Małopolski*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2018.

Komornicka, Anna. „Wspomnienie o Janie Parandowskim". *Meander* 68 (2013): 214.

Komornicka, Anna, Maciej Jońca. „Stryj Leon i inni". *Meander* 71 (2016): 183.

Kozłowski, Adam. *Lwów. Wizja utraconego miasta*. Nowy Jork: Bicentennial Publishing Corporation, 1991.

Krysztofiak, Maria. *Przekład literacki a translatologia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999.

LaPerle, Carol Mejia. „An Unlawful Race: Shakespeare's Cleopatra and the Crimes of Early Modern Gypsies". *Shakespeare* 13 (2017): 226–238.

Lerch, K. „Bacon Francis (1561–1626)". *Juristen: ein biographisches Lexikon von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*. Red. Michael Stolleis. München: C.H. Beck, 2001. 56–58.

Linde, Samuel Bogumił. *Słownik języka polskiego*. T. 1, cz. 1. Warszawa: Drukarnia XX. Piiarów, 1807.

Limon, Jerzy. *Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2018.

Łazuga, Waldemar. *Kalkulować. Polacy na szczytach c.k. monarchii*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2013.

------. *Uwikłani w przeszłość*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2023.

Mahood, Molly Maureen. *Shakespeare's Wordplay.* London: Routledge, 2004.

Nancka, Grzegorz. „Szkoła naukowa czy tylko kuźnia talentów? Lwowskie środowisko romanistyczne w latach 1857–1939". *Czasopismo Prawno-Historyczne* 72.2 (2020): 225–227.

Oliver, H.J., red. *William Shakespeare. The Taming of the Shrew*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Parandowski, Jan. „Ławki". Tegoż. *Dzieła wybrane*. T. II. Warszawa: Czytelnik, 1957. 718.

Pikulska-Radomska, Anna, Dagmara Skrzywanek-Jaworska. „Leona hr. Pinińskiego wprowadzenie do teorii posiadania". *Verus amicus rara avis est. Studia poświęcone pamięci Wojciecha Organiściaka*. Red. Adam Lityński, Andrzej Matan, Marian Mikołajczyk, Dariiusz Nawrot, Grzegorz Nancka. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020. 664–676.

Piniński, Leon. *Der Thatbestand des Sachbesitzerwerbs nach gemeinem Recht. Eine zivilistische Untersuchung*. T. 1. Leipzig: Duncker & Humblot, 1885.

------. *Der Thatbestand des Sachbesitzerwerbs nach gemeinem Recht. Eine zivilistische Untersuchung*. T. 2: *Sukzession in den Besitz, Besitzerwerb animo solo, Besitzwille, Lehre von den juristischen Willenserklärungen*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1888.

------. *Shakespeare. Wrażenia i szkice z twórczości poety*. Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1924.

Rosenberg, Marvin, Mary Rosenberg. *The Masks of Anthony and Cleopatra*. Newark: University of Delaware Press, 2006.

Shakespeare, William. „Romeo i Julia". Tłum. Ignacy Kefaliński [I. Hołowiński]. *Dzieła Wilhelma Shakespeare*. T. 1. Wilno: T. Glücksberg, 1839. 211–363.

------. *Romeo i Julia*. Tłum. Leon Ulrich. Kraków: Gebethner i Wolff, 1895.

------. „Romeo i Julija". Tłum. Józef Paszkowski. *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira): wydanie ilustrowane ozdobione 545 drzeworytami*. Warszawa: Spółka Wydawnicza Księgarzy, 1875. 9–65.

Skrzywanek-Jaworska, Dagmara. „Polemika Leona Pinińskiego na temat corpus possessionis z wybranymi przedstawicielami XIX-wiecznej nauki prawa". *Studia Prawno-Ekonomiczne* 118 (2021): 95–118.

Sokol, B.J., Mary Sokol. *Shakespeare, Law, and Marriage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Udalska, Eleonora. *Teatrologia w Polsce w latach 1918–1939*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

Wasylewski, Stanisław. *Pod kopułą lwowskiego Ossolineum: pamiętnik stypendysty i asystenta Zakładu Narodowego im. Ossolińskich w latach 1905–1910*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1958.

------. „Księżna Lorcia przyjmuje". *Wspomnienia o Janie Kasprowiczu*. Red. Roman Loth. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. 309.

Wells, Stanley, Gary Taylor, red. *William Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press, 2005.

Wiaderna-Kuśnierz, Renata. „Leon Piniński – profesor prawa rzymskiego na Uniwersytecie Lwowskim". *Historia, mentalność, tożsamość*. Red. Joanna Pisulińska, Paweł Sierżęga, Leonid Zaszkilniak. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2008. 471–479.

------. *Prawo rzymskie na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie w okresie międzywojennym (1918–1939)*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2015a.

------. „Zagraniczne studia i stypendia naukowe romanistów Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie". *Zeszyty Prawnicze* 15.4 (2015b): 194–195.

------. „Leon hr. Piniński (1857–1938) – prawnik, polityk, historyk sztuki, znawca literatury i kompozytor. Zarys biografii". *Przedwojenny Lwów i jego uczeni. Sylwetki – działalność naukowa – osiągnięcia*. Red. Sławomir Dorocki, Paweł Brzegowy. Kraków: Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, 2016. 214–243.

------. „Reformy prawa wyborczego do austriackiej Rady Państwa przełomu XIX i XX wieku w wystąpieniach Leona hr. Pinińskiego publikowanych na łamach *Gazety Narodowej*". *Prawo i Więź* 4.47. (2023): 915–928.

Zdrada, Jerzy. „Piniński Leon Jan (1857–1938)". *Polski Słownik Biograficzny*. T. 26. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981. 332–337.

Ziętarska, Jadwiga. „Etyka – estetyka – filologia. U źródeł dawnej myśli translatorskiej". *Przekład literacki. Teoria, historia, współczesność*. Red. Alina Nowicka-Jeżowa, Danuta Knysz-Tomaszewska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.

Zybała, Z. „s.v. manus". *Leksykon tradycji rzymskiego prawa prywatnego*. Red. Antoni Dębiński, Maciej Jońca. Warszawa: C.H. Beck, 2016. 233.

Leon Piniński's Shakespeare Read Anew

Summary

Leon Piniński (1857–1938) was one of the most outstanding legal scholars and men of art at the turn of the XIX and XX centuries. His achievements in law (in particular Roman law and the law on ownership) have already been acknowledged in the research literature. There are also many publications about his life and work as a Professor of Roman law at the University of Lwów. No proper research, however, has been done into Piniński's contribution to Shakespeare's studies. The paper attempts to fill this gap by discussing Leon Piniński's legacy as a translator and commentator on William Shakespeare. The analysis focuses on a two-volume work entitled *William Shakespeare. Wrażenia i szkice z twórczości poety* (Lwów, 1924). In this seminal contribution, Piniński examines all of Bard's plays in terms of sources, synopsis, themes and intertextuality. Leon Piniński also translated Shakespeare's works and criticised the translations by

such prominent authors as Leon Ulrich and Józef Paszkowski. Many of his ideas and translation choices were innovative compared to other Polish versions of Shakespeare's plays and are still relevant today.

Keywords: Leon Piniński, William Shakespeare, translation, Roman law, comparative studies

Słowa kluczowe: Leon Piniński, William Shakespeare, przekład, prawo rzymskie, komparatystyka

Cytowanie

Jaworska-Biskup, Katarzyna, Maciej Jońca. „Shakespeare Leona Pinińskiego: próba odczytania na nowo". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 149–169. DOI: 10.18276/rk.2023.14-07.

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 171–192
DOI: 10.18276/rk.2023.14-08
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Olga Płaszczewska
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
ORCID: 0000-0002-0814-2762

Romańskie szlaki Marka Baterowicza

Rzeko Wisło
Rzeko Sekwano
Nie wiem która z was jest moją –
(Baterowicz, 2008)

Sylwetka

Na stronach warszawskiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich widnieje lakoniczna informacja na temat urodzonego w 1944 roku autora, Marka Baterowicza (SPP Warszawa), którą dosłownie powiela Wikipedia. Na stronie oddziału krakowskiego Stowarzyszenia można znaleźć nieco bardziej rozbudowany biogram, mówiący o burzliwych losach człowieka, który nie zgadza się na kompromisy z rzeczywistością (SPP Kraków), i który – osiadłszy na antypodach – nie zrezygnował ani z polszczyzny, ani z zainteresowania krajem, jego życiem politycznym i literackim.

Zapewne jednak niewielu polskich odbiorców rozpoznaje dziś nazwisko Baterowicza. Nic dziwnego, jest on przedstawicielem pokolenia, które można by nazwać (wykorzystując określenie Wojciecha Kudyby, odnoszące się do twórców o kilkanaście lat młodszych) kolejną „generacją źle obecną". Należą do niej autorzy urodzeni mniej więcej w połowie lat 40. XX wieku, dla których doświadczenie stanu wojennego było tak wielką traumą, że zdecydowali się

opuścić Polskę i szukać wolności poza krajem. Niektórzy z nich (jak pisarka Ewa Lach, poeta Jerzy Gizella albo filozof Zbigniew Janowski) po przejściu na emeryturę wrócili na stałe do Polski. Marek Baterowicz – po wyjeździe na Zachód w związku z uzyskaniem włoskiego literackiego wyróżnienia Premio Circe Sabaudia w 1985[1] roku (otrzymał wtedy paszport, na którego przyznanie czekał 4 lata) – pozostał na emigracji. Niedługo przebywał we Włoszech i Francji, potem w Hiszpanii. Tam zyskał azyl polityczny. Utrzymywał się wówczas z zasiłku Czerwonego Krzyża, „zupełnie wystarczającego", jak relacjonuje, „by z tego wynająć pokoik nieduży w hostariach"[2]. Pewne zabezpieczenie finansowe stanowiła dla niego nagroda Circe Sabaudia, dorabiał też korespondencjami dla Radia Wolna Europa. Jako azylant nie mógł podejmować pracy zawodowej, miał więc czas na twórczość:

> Nie było źle… Obiad kosztował od 300 do 500 peset… […]. Czasem szło się do stołówki dla uchodźców, a pod wieczór na kolację do zakonnic, które gotowały znośną zupę z garbanzos (ciecierzycy) etc… – a do tego było mnóstwo bułek! I tak polubiłem garbanzos!
>
> (Baterowicz do OP),

wspomina pogodnie poeta.

> – Były też kolacje u zakonników, tradycja od XVI wieku, bo Kościół dokarmiał wtedy biednych… Oj, w Madrycie nie dało się umrzeć z głodu, a liczne bary oferowały tapas gratis, jeśli się zamówiło kielich wina. To były wprawdzie tylko kawałki tortilli, oliwki etc., ale znakomicie to odpędzało głód, zwłaszcza jak się zamawiało następny kieliszek!
>
> (Baterowicz do OP)

W 1987 roku Marek Baterowicz osiadł w Australii, gdzie mieszka i tworzy do dziś (Statuti). Początkowo zatrudniono go w AMES (Adult Migrant Education Service), gdzie udało mu się przepracować około roku, później – ze

[1] Premio Circe Sabaudia to nagroda w konkursie literackim, ustanowionym z inicjatywy poety i parlamentarzysty, Rodolfa Carellego (ur. 1931 r.) w 1980 r. Konkurs odbywa się w miasteczku Sabaudia (Lacjum), założonym (1934), według planu idealnego miasta, na osuszonych przez Mussoliniego Bagnach Pontyjskich. W jury konkursu zasiadał przez wiele lat Mario Luzi (1914–2005), jeden z najbardziej znaczących kontynuatorów tradycji klasycznej w poezji włoskiej.

[2] List Marka Baterowicza do autorki (Sidney, 26.09–1.11.2023), dalej: Baterowicz do OP.

względu na „zbyt wysokie kwalifikacje" (czyli wyższe wykształcenie) i zbyt małą znajomość środowiska lokalnego – nigdzie nie mógł znaleźć pracy (Baterowicz do OP). W 1989 roku ożenił się z Hiszpanką. Ze względu na to, że żona była zatrudniona jako bibliotekarka w State Library, nie przysługiwał mu zasiłek dla bezrobotnych. Uzyskał jednak wysokie stypendium literackie, a po podróży do Polski w 1992 roku – również 5-letnie stypendium doktoranckie na University of New South Wales (Baterowicz do OP), uczelni, z którą choć nie był nigdy związany etatowo, przez długi czas współpracował. Jak wyjaśniał, problem pracy zarobkowej rozwiązało później – w 2005 roku – przejście na emeryturę (Baterowicz do OP).

Marka Baterowicza można uznać za ucieleśnienie tytułowego hasła konferencji: *Autor-tłumacz – tłumacz-autor*. Był popularyzatorem literatur romańskich, przez wiele lat tłumaczył wiersze i prozę z języków francuskiego (Pierre Reverdy, René de Obaldia, Octave Bélliard), włoskiego (Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Umberto Saba, Alfonso Gatto – Miszalska i in.: 214–215, 260–264, 287, 351–356, 369, 373–374; z prozaików – Italo Calvino), portugalskiego (Egito Gonçalves, Fernando Namora) i hiszpańskiego (Vincente Aleixandre, Eliseo Diego, Horacio Quiroga, Carlos Andrade) (Ligęza: 13–14). Sam uprawia „poezję zaangażowaną, polityczną, moralizującą, ale także egzystencjalną" (Chwastyk-Kowalczyk: 89)[3], jak zwięźle charakteryzuje jego twórczość oryginalną badaczka (Chwastyk-Kowalczyk: 89). Ma też w dorobku kilka drobnych dzieł prozą. Debiutował jako poeta w wieku 27 lat, na kartach „Tygodnika Powszechnego" i „Studenta" (SPP Kraków). W latach siedemdziesiątych sporo tłumaczył dla „Przekroju". Na łamach tego pisma opublikował kilka opowiadań włoskich i jedno francuskie[4]. Wtedy też ukończył studia na krakowskiej romanistyce, pod kierunkiem prof. Marii Strzałkowej (1908–1975) przygotowując magisterium na temat twórczości Lautréamonta (SPP Kraków). Był członkiem redakcji nieistniejących już londyńskich „Ekspresji", jest stałym

[3] Tematyka jego twórczości przypomina zatem problematykę wierszy Justyny Chłap-Nowakowej, krakowskiej poetki młodszej od Baterowicza generacji.

[4] Z cyklu Italo Calvino o *Marcovaldo*: „Las na autostradzie", *Przekrój* 1345 (1971); „Pszczela kuracja", *Przekrój* 1349 (1971) i „Gdzie rzeka ma barwę błękitną", *Przekrój* 1370 (/1971), jedno opowiadanie Dina Buzzatiego: „Wycieńczenie", *Przekrój* 1380 (1971) i jedno Octave'a Bélliarda: „Budda", *Przekrój* 1385 (1971).

współpracownikiem krakowskich „Arcanów". Ponadto aktywnie uprawia publicystykę internetową, współpracując z pismami polonijnymi, funkcjonującymi online (jak „Puls Polonii" i „Marsz Polonii") i w postaci tradycyjnej („Przegląd Katolicki" w Sydney, „Tygodnik Polski" w Melbourne, „Mi-cha-el CSMA" w Nowej Gwinei). Chociaż poszczególnym dokonaniom artystycznym i translatorskim Baterowicza można i należałoby poświęcić odrębne studia komparatystyczne lub krytycznoliterackie[5], na uwagę zasługuje także jego biografia twórcza jako „pierwszego i drugiego autora", całościowo odczytywana w kontekście dziejów przekładu (Kelletat: loc. 926–927) oraz w ramach badań nad procesem twórczym oraz jego literackimi i pozaliterackimi uwarunkowaniami.

Romanistyka jako kierunek studiów i przedmiot zainteresowań zawodowych

Fascynacje kulturą romańską (wraz z jej odmianą iberyjską) Marka Baterowicza sięgają lat 70. XX wieku. Wtedy, pod koniec studiów, wyjechał na stypendium do Perugii (1971), później do Rzymu (1973), a jako doktorant miał okazję prowadzić badania we Francji (1975) (Ligęza: 14). Wiele wskazywało na to, że jego kariera przyjmie kierunek naukowy. W pracy magisterskiej Baterowicza rutynowe przedstawienie stanu badań nad Lautréamontem okazało się esejem, świadczącym o umiejętności oceny wartości wypowiedzi innych komentatorów (przykładowo, głos wydawanego i fetowanego w PRL Louisa Aragona badacz skwitował lakoniczną wzmianką, potwierdzającą znajomość źródła…i celowość przemilczenia). W tym opublikowanym na łamach „Kwartalnika Neofilologicznego" tekście (Baterowicz, 1973: 373–388) uwidaczniają się wrażliwość filologiczna autora (zwłaszcza wyczulenie na związki twórców z tradycją [Baterowicz, 1973: 374], które jest trwałą cechą myśli polskiego poety), jego akrybia oraz jego umiejętność interpretacji literatury. Baterowicz prowadzi czytelnika od refleksji nad odkryciem Lautréamonta przez surrealistów (Baterowicz, 1973: 373–374), stopniowo wskazując nieprzydatność większości metod badawczych do lektury

[5] Na Uniwersytecie Śląskim w 1996 r. powstała poświęcona jego poezji praca magisterska Anny Chwojnickiej pt. *Liryki Marka Baterowicza, czyli o korespondencji sztuk* (Baterowicz do OP).

Pieśni Maldolora (Baterowicz, 1973: 378–379). Widząc w nich odmianę „poezji agresji", spośród dostępnych odczytań Lautréamonta wyróżnił – jako inspirujące bądź godne zauważenia – refleksje zmarłego dekadę wcześniej, nadal modnego Gastona Bachelarda (tłumaczyła jego pisma wspomniana w artykule Anna Tatarkiewicz) (Baterowicz, 1973: 375–377), którego przeglądowa *Wyobraźnia poetycka* ukazała się w Polsce w 1975 roku. Zwrócił też uwagę na popularnego dziś Maurice'a Blanchota (Baterowicz, 1973: 380–381), którego nieznający francuskiego odbiorcy polscy poznali dopiero w trzecim millenium. Sam przychylał się jednak do idei czytania Lautréamonta przez pryzmat „pogardy", jak sugerował tropiciel przejawów wyrażanego ironią i śmiechem buntu w literaturze, Roger Caillois (Baterowicz, 1973: 385–386). Ostatecznie zaś – co w *Roczniku Komparatystycznym* godne podkreślenia – Baterowicz stwierdził, że jedynie studia porównawcze stanowią szansę na dokonanie „rewelacyjnych odkryć" na temat pisarstwa Lautréamonta, takich jak inspiracje Mickiewiczowskie w jego twórczości (Baterowicz, 1973: 386). Można dopatrzeć się w tym miejscu deklaracji metodologicznej, która zapowiada kierunek badawczych zainteresowań uczonego: w swoich dociekaniach literaturoznawczych przez całe życie pozostał komparatystą.

Jego doktorat (tytuł uzyskał w 1998 roku) na australijskim University of New South Wales, sytuujący się na pograniczu badań literaturoznawczych i lingwistycznych, ma nie tylko porównawczy charakter (został napisany w języku francuskim i dotyczy ech hiszpańskich we francuskiej poezji XVI i XVII wieku), ale włącza się w nurt dyskusji na temat sensu i znaczenia komparatystyki. Baterowicz udowadnia, że działanie badawcze nie polega w niej na tropieniu wpływów, jak twierdzą krytycy dyscypliny od czasów co najmniej słynnego wystąpienia René Welleka w Chapell Hill, lecz na analizie i interpretacji międzyliterackich oddziaływań, których nie można opisywać wyłącznie w kategoriach kalek i zapożyczeń, lecz w szerszym kontekście – toposów kultury i historii idei: „The term 'apports' (contributions) is shown to be more appropriate than 'influences' because of the relative scarcity of Spanish borrowings in the field of French poetry" (Baterowicz, 1998), zaznaczał, podkreślając „the doctrinal divergences between the emerging French classicism and Spanish literary trends, and the rival impact of Italian and Ancient model" (Baterowicz, 1998). Po latach Baterowicz wspominał, że recenzje pracy – z Uniwersytetu Oviedo w Hiszpanii

oraz ze Stanów Zjednoczonych – były pochwalne, a obszerne fragmenty rozprawy opublikowano we Francji, jeden rozdział ukazał się w Nowej Zelandii (Baterowicz do OP).

Natomiast wybór tematyki magisterium zdradza – ujawniające się też w wywodzie z „Kwartalnika Neofilologicznego" – charakterystyczne dla Baterowicza-czytelnika, zwłaszcza zaś dla Baterowicza- autonomicznego twórcy upodobanie do melancholii i swoistego tragizmu. Ponad trzydzieści lat po ukazaniu się artykułu o recepcji Lautréamonta, na łamach „Twórczości" kreśląc charakterystykę Giacoma Leopardiego, którego poezję prezentował w kontekście nowatorstwa formalnego francuskich symbolistów (Baterowicz, 2009:136), Baterowicz akcentuje jego przysłowiowy pesymizm i melancholię. Zdaniem eseisty, nękany nią Leopardi żył „wśród domowników niczym obcy, najczęściej zamknięty w swoim pokoju lub ucieka(ł) w świat lektur" (Baterowicz, 2009:137). Komentując biografię poety, Baterowicz przyjął perspektywę naocznego świadka tego, co działo się w Recanati około roku 1828 i później w Neapolu, gdzie *surowy krajobraz Wezuwiusza* z wiersza *La ginestra* (*Janowiec*) współtworzył „najostrzejsze akcenty pesymizmu wobec ludzkości" (Baterowicz, 2009: 138). Nie należy jednak rozważań Polaka na temat włoskiego romantyka oceniać przez pryzmat poetyzującej stylistyki przytoczonych fragmentów. Wypowiedź Baterowicza jest erudycyjna i należycie udokumentowana, dowodzi zarówno znajomości biografii i twórczości Leopardiego, jak i poświęconych im opracowań, a także literatury epoki.

Tłumacz i komentator poezji romańskiej

W zbliżony sposób, rozszerzając konteksty i wprowadzając nowe wątki, omawiał Baterowicz zarówno sylwetki poetów prezentowanych w serii *Humanum est*, wydawanej przez Wydawnictwo Literackie w latach 70. i 80. XX wieku, jak i – wiele lat później – publikacje poświęcone szczegółowym zagadnieniom romanistycznym.

Poezja Leopardiego stała się, na przykład, kontekstem dla rozważań na temat twórczości Umberta Saby (1883–1957), którego wybór wierszy we własnym przekładzie opublikował Baterowicz w 1983 roku. Oprócz tego związku zauważał w poezji Saby pokrewieństwo z liryką Heinricha Heinego i Charlesa

Baudelaire'a (Baterowicz, 1983: 81), przede wszystkim jednak poetę z Triestu przedstawiał odbiorcom polskim jako kontynuatora tradycji poetyckiej „Pariniego, Foscola, Leopardiego", autora sytuującego się (jak rozumiem – na poziomie stylistycznym) „między D'Annunziem a Pascolim", a jednak od nich nowocześniejszego (Baterowicz, 1983: 81) – ze względu na użycie wiersza wolnego (takiego, jakim chętnie posługuje się we własnej twórczości). Kiedy zaś (w wyborze dokonanym wspólnie z Andrzejem Nowakiem, 1944–2013, dla tej samej serii wydawniczej) szkicował portret znacznie bardziej niż Saba (lub Portugalczyk Egito Gonçalves, 1920–2001) egzotycznego kubańskiego poety, Eliseo Diego (1920–1994), podkreślał, że twórczość tego artysty „jest silnie związana z kulturą europejską i częściej podejmuje motywy uniwersalne" (Baterowicz, 1980: 83). Mniejszą wagę przywiązywał do lokalnego środowiska literackiego, z którym prezentowany twórca był związany. Dzięki takiej strategii Saba w przekładach Baterowicza uwalnia się od piętna regionalizmu, jakie nadała mu krytyka włoska.

Uniwersalizm jest natomiast cechą, która na ogół pozwala poecie tłumaczyć wiersze dobre i poddające się operacji transferu językowo-kulturowego. Dzieje się tak również wtedy, gdy z konieczności przekłada „poetów hiszpańskiej walki i nadziei" (Szleyen: 3) do antologii, złożonej (zgodnie z przekonaniem o tym, że literaturę powinni tłumaczyć artyści, aby tekstowi nadać rangę wielkości adekwatną do oryginału[6], czyli wywołującą u odbiorcy przekładu takie same skutki emocjonalne i doznania estetyczne, jak u czytelnika tekstu pierwotnego [Eco: 292–293]) z wersji dokonanych przez szczególnie cenionych wówczas literatów. Tom *Z Hiszpanią w sercu* stanowi swoistą ciekawostkę historyczną, gdyż wśród translatorów występuje w nim, obok Juliana Przybosia, Krystyny Rodowskiej, Jarosława Iwaszkiewicza i innych, wymieniony z nazwiska – Czesław Miłosz, mimo istniejącego zapisu cenzury na jego twórczość oryginalną. Przekłady niedawnego debiutanta miały więc doskonałe sąsiedztwo. W hiszpańskiej antologii Baterowicz zamieścił wanitatywny liryk José Bergamina Guttiereza (1895–1983) z wątkiem jedynego śladu po człowieku, który

[6] W latach 90. XX wieku Maciej Słomczyński lapidarnie ujął ten postulat, programowo realizowany w powojennej Polsce w instytucjach, takich jak warszawski PIW i krakowskie Wydawnictwo Literackie, słowami: „Skoro tekst napisano wielką angielszczyzną, to tłumaczenie musi być wielką polszczyzną!" (Słomczyński: 379).

w ludzkiej pamięci pozostaje „cieniem, echem, imieniem" (Bergamin: 34), a także wiersz Vincente Aleixandre (1898–1984) – który brzmi na pozór jak poprawna politycznie, socjalistyczna pochwała ludu, a jest refleksją na temat odwiecznej mądrości wieśniaków, „skromnych i niepowtarzalnych mieszkańców świata" (Aleixandre: 55–57). Ich działania – zwyczajne i codzienne, powtarzane niezmiennie od okoliczności – stanowią rytuał, który – „jako jedyna pewność przemijających oczu" – przywraca obserwatorowi wiarę w porządek i sens istnienia (Aleixandre: 55–57). Nierzadko tłumaczy Baterowicz utwory nawiązujące do obrazów i postaci z zachodniej tradycji literackiej, biblijnej, jak zauważa Wojciech Ligęza (Ligęza: 19), albo mitologicznej. Tak dzieje się w przypadku wiersza *Ulisse* (*Ulisses*) ze zbioru *Mediterranee* (1947) Saby, który może posłużyć jako przykład pracy translatorskiej Baterowicza:

Nella mia giovinezza ho navigato
lungo le coste dalmate. Isolotti
a fior d'onda emergevano, ove raro
un uccello sostava intento a prede,
coperti d'alghe, scivolosi, al sole
belli come smeraldi. Quando l'alta
marea e la notte li annullava, vele
sottovento sbandavano più al largo,
per fuggirne l'insidia. Oggi il mio regno
è quella terra di nessuno. Il porto
accende ad altri i suoi lumi; me al largo
sospinge ancora il non domato spirito,
e della vita il doloroso amore.
(Saba, 2004: 231)

(W latach młodości żeglowałem
wzdłuż brzegów Dalmacji. Wysepki
wyłaniały się z fal jak kwiaty,
okryte śliskim mchem i algami,
urody słońca i szmaragdu; tam rzadki
ptak zdobyczy wypatrywał. Kiedy przypływ
i noc je pochłaniały, wiatr rozpraszał
żagle na widnokręgu, a żagle
omijały sidła. Dziś moje królestwo
jest ziemią niczyją. W porcie dla innych
zapalają się światła; na otwartym morzu

dźwiga mnie jeszcze duch nieujarzmiony
a ponad życiem miłość trawiona cierpieniem.
(Saba, 1983: 67)

Poeta tłumaczy ten wiersz na pozór *verbum verbo.* Ku tej technice (poniekąd wbrew klasycznym sugestiom poety Giovanniego Pascolego, kładącego nacisk na konieczność nadania tekstowi „obcemu" nowej formy, która nie miałaby charakteru fałszującego przekaz „przebrania", *travestimento* [Pascoli: 211–229]) skłaniało się wielu romańskich tłumaczy literatury współczesnej – między innymi Pietro Marchesani, przekładając poezję Wisławy Szymborskiej. Można by zatem uznać, że postawa Baterowicza odzwierciedla powszechne w romanistyce europejskiej lat 70.–80. XX wieku tendencje. Przy uważniejszej lekturze oryginału i przekładu można jednak zauważyć, że tłumacz ulega skłonności do archaizacji[7] i dosyć swobodnie szafuje środkami artystycznymi, co prowadzi do subtelnych zmian sensu (warto podkreślić, że obraz żagli, które „wiatr rozpraszał" wydaje się artystycznie bardziej udany od oryginalnego[8] ich powiewania ku otwartemu morzu), a równocześnie świadczy o traktowaniu tłumaczenia jako niezależnego aktu twórczego, którego owocem jest nie utwór ekwiwalentny wobec oryginału, lecz rodzaj wariacji na jego temat: Umberto Eco określa takie zjawisko mianem *rifacimento radicale* (radykalnego przetworzenia), w którym chodzi o wierność duchowi, nie literze tekstu (Eco: 293). Trudno pominąć fakt, że takiej postawie sprzyja konwencja serii *Humanum est*, w której przekładu nie prezentuje się obok oryginalnego utworu, odbiorca zaś musi zaufać tłumaczowi. Inną chętnie stosowaną przez poetę w przekładzie figurą jest porównanie, zastępujące przenośnię. W przywołanym wierszu idiom (mający kształt metafory języka codziennego – według określenia George'a Lakoffa i Marka Johnsona – *a fior d'onda*) zostaje potraktowany jako literackie wyrażenie przenośne i przekształcony w porównanie „jak kwiaty". Zamiast więc wyjściowej wizji wysepek ledwie wynurzających się z morza („jakby muśnięciem" dotykających powierzchni) pojawia się ich przyrównanie do wyłaniających się z fal kwiatów. Jest to obraz znacznie bardziej literacki i w stosunku do prostoty

[7] Ta okazuje się stałą cechą jego przekładów.

[8] Co okazuje się pokrewne przekonaniom Kazimiery Iłłakowiczówny, przekonanej, że „tłumaczenie powinno być jeszcze lepsze od oryginału" (Iłłakowiczówna: 326).

oryginału nieco przerafinowany. Tendencja uwznioślająca wyraźna jest także w zaproponowanej przez Baterowicza interpretacji ostatniego wersu utworu: o ile w tekście wyjściowym jednym z elementów „utrzymujących" podmiot „na szerokich wodach" jest *della vita il doloroso amore* (czyli „bolesna miłość życia", dosł. „życia bolesna miłość"), o tyle w przekładzie dochodzi do znacznego upoetycznienia języka, co powoduje utratę pierwotnej prostoty i siły wyrazu: „a ponad życiem miłość trawiona cierpieniem" (Saba, 1983: 67).

Dawne wybory translatorskie oraz aktualne komentarze, jakimi Baterowicz opatruje swoje różnorodne lektury, dowodzą, że jest uważnym czytelnikiem, którego erudycja stanowi narzędzie odkrywania i rozszerzania wskazywanych przez odczytywane źródła kontekstów. W recenzji niedawno wznowionej książki dotyczącej romantycznej italofilii polskiej i francuskiej (Płaszczewska, 2022) zarysowuje historycznoliterackie i kulturowe okoliczności ukształtowania się mody na włoskość we wcześniejszych epokach, bowiem, jak stwierdza, „romantycy zapomnieli, czy może nie wiedzieli, że to nie oni odkryli Włochy Europejczykom […]. Oto Francuzi studiujący w Italii ulegali magii petrarkizmu, zaznacza, i nawet wracając do ojczyzny, pisali sonety po włosku (*rime toscane*), o czym mówi książka Emila Picot *Les Français italianisants au XVI siècle* (Paris 1907) (Baterowicz, 2023: 206). W swoich rozważaniach Baterowicz odsyła nie tylko do źródeł, ale wskazuje podobieństwa i powinowactwa „między Francją a Italią", którą uznaje za „maestra dell'Europa, mistrzynię – nauczycielkę Europy we wszystkich dziedzinach, bo również w malarstwie, muzyce, architekturze, a czasem w sztuce wojennej […]" (Baterowicz, 2023: 206). Omawiając zatem publikację, podejmuje twórczy dialog z postawionymi w niej tezami.

Dialog z *romanitas*

Dialog to, oczywiście, termin doskonale opisujący relację tłumacz–dzieło oryginalne w przypadku Baterowicza (występującego zarówno jako przekładający, jak i „podlegający przekładowi" – w dwugłosie z Paolo Statutim). Warto zwrócić uwagę, że translatorski szlak Baterowicza prowadzi – podobnie jak jego naukowe zainteresowania – przez rozległe terytorium *romanitas*, którą poeta wydaje się traktować również jako obszar własny, rodzaj „wybranej samodzielnie", zgodnie z receptą Henryka Sienkiewicza, drugiej ojczyzny, obejmującej realia więcej niż

jednego języka i literatury. Dowodzi tego włączenie do tomu własnych wierszy, wydanych w Krakowie w 1979 roku pod tytułem *Od zieleni do rdzy*, cyklu tłumaczeń o znaczącym tytule *Suita romańska*. Cykl ten zajmuje jedną trzecią zbioru, w którym znalazły się 62 utwory oryginalne i 31 przekładów. Są to utwory pięciu poetów francuskich (awangardzisty Guillaume'a Apollinaire'a oraz czterech poetów nurtu surrealistycznego: Roberta Desnosa [1900–1945], Henri Michaux [1899–1984], René Chara [1907–1988] i Pierre'a Reverdy [1889–1960], z którego dorobku Baterowicz spolszczył wiersze z wątkiem historii i pamięci). Ponadto w zbiorze mieszczą się przykłady zaczerpnięte z dorobku dwóch poetów włoskich (hermetysty Giuseppe Ungarettiego – z czterema wierszami z okresu od I wojny światowej po początek lat 30 XX wieku – i noblisty z 1975 roku, Eugenia Montalego [1896–1981] z jego *Piccolo testamento*, z wizją tańca, który staje się upiorny, i refleksjami nad snem), a także utwory jednego poety hiszpańskiego (Antonio Machado, 1875–1939), jednego portugalskiego, czyli klasyka z XVI wieku, Luisa de Camõesa, oraz dwóch żyjących w momencie publikacji tomiku przedstawicieli Ameryki łacińskiej: Argentyńczyka (oczywiście – Luisa Jorge Borgesa z wierszem *El Sur – Południe*) i Brazylijczyka, Carlosa Drummonda de Andrade (1902–1987). Sam tłumacz natomiast wyjaśnia, że wybierał wówczas przekłady, „które pasowały do totalitarnych czasów PRL-u", a więc takie, jak *Sen więźnia* i *Mały testament* Montalego*, Czerwony jeździec znieruchomiał…* Reverdy oraz *Międzynarodowy kongres strachu* de Andrade (Baterowicz do OP).

O dialogu z tradycją (nie tylko romańską, ale także japońską – bowiem autor *Damy z jamnikiem* jako pierwszy wprowadził na polską scenę literacką formę *tanki*[9]) można natomiast mówić, biorąc pod uwagę również autonomiczną twórczość poetycką Marka Baterowicza. Nie sposób sklasyfikować jej za pomocą etykiety określającej przynależność do któregoś ze współczesnych nurtów literackich (choć pokoleniowo przynależy do pokolenia Nowej Fali [Gazda: 398–402] – debiutował w 1968, zgodnie z tendencją ruchu był współzałożycielem grupy poetyckiej „Terra" – niewiele ma z nią wspólnego). Warto też zaryzykować twierdzenie, że toczący się w dziele Baterowicza dialog z dziedzictwem klasycznym wyrasta z jego translatorskiej praktyki lat 70. i 80.

[9] Utwory wykorzystujące ten ceniony i starożytny model poezji japońskiej wydał Baterowicz w tomiku *Na wydmach czasu* (Sydney 1993, Baterowicz, 1995).

Przejawia się, między innymi, w prezentacji utworów wpisujących się w repertorium powszechnych wątków egzystencjalnych albo przywołujących konkretne dzieła, postaci mitologiczne, legendarne i historyczne (jak *Doktor Faustus* [Baterowicz, 2003:39]), ze szczególnym uwzględnieniem artystów i literatów, a także ich podejmowaniem we własnej twórczości (pojawiają się w niej, między innymi, Dante i Mikołaj Kazimierz Sarbiewski, który „na przekór Rejowi tworzył w łaciny srebrnych zgłoskach– dźwięcznych jak tympany" – Baterowicz, 2008:9). Miłość, wolność (tę Baterowicz kojarzy m.in. z poezją Vincente Aleixandre, czego dowodem jest *Fuga na motywach z Vincente Aleixandre* z 1982 roku (Baterowicz, 2015: 22), z wątkiem nierozstrzygniętych pytań – „czy most jest z żelaza czy z pragnień?" – i stwierdzeniem, że „naszą rzekę zatruto aż po ujście" (Baterowicz, 2015: 22), jak również śmierć (podkreślany przez autorów antologii motyw twórczości Diego – Baterowicz, 1980: 36–39) są też ważkimi tematami poezji Baterowicza[10] z czasów emigracji. Innym znaczącym toposem, paradoksalnie niekoniecznie związanym z doświadczeniem emigracyjnym, jest w poezji Baterowicza pamięć, wyobrażona w postaci niejednorodnej struktury – ułamków, strzępów lub ziaren, stanowiących „śmiertelny plon naszej wzniosłej nędzy" (Baterowicz, 1979: 12). Ubóstwo, o którym mowa w wierszach Baterowicza, jest zarówno materialne („chleba naszego powszedniego/ nie starcza jednak/ dla wszystkich jego wyznawców" [Baterowicz, 1979: 13], wyznaje podmiot jednego z przedemigracyjnych utworów), jak i duchowe.

Autonomiczna twórczość Baterowicza najwyraźniej odzwierciedla wspomniane wcześniej skłonności nadawcy do tonacji „moll" lub poetyki szeroko rozumianych „tristiów" (nb. gatunku mającego łacińskie korzenie). Kryje się w niej zaduma nad cierpieniem oraz różnymi sposobami wyrażany sprzeciw wobec niesprawiedliwości dziejowej, wobec okrucieństwa historii i bezsilności człowieka w jej obliczu[11]. Repertorium przewijających się w liryce Baterowicza tematów z wątkiem romańskim czy, szerzej, śródziemnomorskim wydaje się

[10] Pod koniec lat 70. Baterowicz nosił się nawet z zamiarem „opracowania antologii wierszy poświęconych właśnie śmierci", jednak Wydawnictwo Literackie tego pomysłu nie zaakceptowało (Gruszka-Zych: 25).

[11] Zob. przeglądowy tomik wierszy politycznych, *Klatka z orłem*. Baterowicz poezje z tego nurtu nazywa wierszami „obywatelskimi, czyli z aluzjami politycznymi" (por. Baterowicz do OP).

nieograniczone. Jest tutaj dialog z Bogiem, a „nawiązania do Biblii krzyżują się z aluzjami do mitologii greckiej i rzymskiej" (Ligęza: 19). Często właśnie za nimi kryją się pytania bez odpowiedzi. Dziedzictwo, wobec którego postawiony zostaje podmiot poezji Marka Baterowicza, to żywioł literatury polskiej (odpowiedzią na Herbertowskiego Pana Cogito jest – w tomie *Na smyczy słońca* [2008] – Pan Retro, żywiące się wspomnieniami i medytujące nad współczesnością alter ego poety) i obcej (gdzie przyjmuje maskę Don Kichota, nieustannie pytając, „co urojeniem, a co prawdą?" [Baterowicz, 2003: 31]). To muzyka (z rozwiniętym nieromańskim wątkiem Bachowskim, w którym co prawda pojawia się radość, ale jest to dostojna *Freude* z motetu [Baterowicz, 2010: 56]) i sztuka (z sonetem poświęconym tajemniczej kobiecie z *Portretu z Pompei* [Baterowicz, 2010: 22], gdzie nawiązanie do świata śródziemnomorskiego oznacza nie tylko wybór tematu, ale również *par excellence* romański kształt wypowiedzi). Niekiedy wątek muzyczny i plastyczny splatają się w jednej wizji uwięzienia poza czasem:

> […] W mojej samotni pękły
> wszystkie klepsydry
> i tonę w piasku
> jak pies z obrazu Goyi.
>
> W studni stulecia,
> w gęstniejącym mroku
> słucham moich wiernych przyjaciół –
> Fryderyk piorunuje na fortepianie,
> Potem Paganini łka na skrzypcach
> A Bach modli się i śpiewa każdą nutą. […]
>
> (Baterowicz, 2010: 58).

Ta wielowątkowa[12] poezja tchnie goryczą, niekiedy wręcz rozpaczą. Nawet wówczas, gdy opiewa uroki życia (ulotne i przemijające) i piękno sztuki, pobrzmiewają w niej tony elegijne. Niekoniecznie należy tę cechę traktować jako skutek związanego z emigracją poczucia wykorzenienia, oddalenia i tradycyjnie pojmowanej nostalgii (choć tak można by wnioskować na podstawie jednego z najlepszych wierszy Baterowicza, oznaczonego numerem 23 w zbiorze *Canti*

[12] Kierunki refleksji poetyckiej Baterowicza omawia szczegółowo Wojciech Ligęza (Ligęza:10–25).

del poeta [Baterowicz, 2010: 50]); wydaje się ona raczej naturalną skłonnością, wynikającą z konstrukcji psychicznej autora, wyczulonego na cierpienie i tworzącego częściej, jak można przypuszczać, pod wpływem bodźców negatywnych niż pozytywnych[13]. Taka postawa twórcza wydaje się pokrewna terapeutycznemu rozumieniu sztuki[14], chociaż niesłuszne byłoby opatrzenie jej etykietką pisarstwa konsolacyjnego lub „leczniczego".

Poezji Marka Baterowicza nie sposób uznać wyłącznie za werbalizację uczuć wzbudzanych wypadkami dotykającymi zbiorowości (taki charakter mają jego wiersze „okolicznościowe", związane z wybuchem stanu wojennego albo katastrofą smoleńską[15] – gdzie ładunek emocjonalny zdaje się górować nad kształtem artystycznym, jak w przypadku wiersza dedykowanego *Obrońcom Ukrainy i wolności* z marca 2022 roku [Baterowicz, 2022: 5]) bądź zdarzającymi się w obszarze prywatnym. Twórczość ta jest także intelektualna, ironiczna, często wyrasta z doświadczenia zachwytu nad sztuką lub naturą, niekiedy jej źródłem jest wzruszenie muzyką (a więc przeżycia estetyczne). Medium, które powoduje powstanie utworu, jest często wspomniana już *romanitas*, którą należy rozumieć jako szerokie spectrum przejawów kultury romańskiej – materialnej i duchowej. Należy do nich mistyczne niemal doznanie z dzieciństwa, które – zdaniem poety – naznaczyło jego drogę duchową i intelektualną: „Będąc jeszcze chłopcem, znalazłem w piasku wiślanym, opodal klasztoru na Skałce […] rzymską monetę, zgubioną tam zapewne przez kupca, który podążał szlakiem bursztynu… Monetę tę przechowuję jak talizman i ona łączy mnie […] ze starożytnym Rzymem, a zatem dziś z Italią, Francją czy Hiszpanią…" (Gruszka-Zych: 25), jak wyjaśniał w rozmowie z Barbarą Gruszką-Zych w 1999 roku, nawiązując do napisanego siedem lat wcześniej wiersza, w którym wspomniany pieniążek („jedyny skarb doczesny" nadawcy), waluta niewymienialna, zyskuje

[13] Doskonałą ilustracją takiej postawy twórczej są tomiki *Cierń i cień* oraz nostalgiczny *Nad wielką wodą*.

[14] W ujęciu popularnym sprowadza się ono do założenia, że sztuka słowa stanowi medium, dzięki któremu *l'affettività malata* (patologiczne emocje) uwalniają się w postaci słów i budują wyobrażenia i sensy, za pomocą których piszący uzyskuje coś w rodzaju „odporności psychiczno-moralnej", osiągając zdolność panowania nad własną wrażliwością i uczuciami (Fava: 11–12).

[15] Jak lakoniczny i dosłowny, wykorzystujący klasyczny motyw biblijny wiersz *Skończone* (Baterowicz, 2015: 32).

rangę mitycznego obola, gwarantującego pośmiertny powrót do ojczyzny: rozumianej zarówno dosłownie, jak i teologicznie (Baterowicz, 1996: 23).

Do tradycji romańskiej Baterowicz stale odwołuje się w poezji, przywołując miejsca i postaci w nią wpisane. Szczególnym nasyceniem odniesień do tej tradycji charakteryzuje się jego wyraźnie do poetyki i tematyki twórczości Zbigniewa Herberta nawiązujący tomik *Miejsce w atlasie*, rodzaj lirycznej podróży po Europie głównie południowej, wokół *Mare Nostrum.* W swoim itinerarium Baterowicz posługuje się wyobrażeniami przestrzeni od Aten przez Wenecję, Ferrarę (literacką i nieco sztuczną ze względu na nasycenie aluzjami do *Orlanda szalonego* Ariosta, legend Tassa i Savonaroli [Baterowicz, 1996: 22]), Mediolan (miasto-labirynt, z gotyckim obłokiem katedry), Avignon, Geronę (z aluzją do biografii Salvadora Dalego [Baterowicz, 1996]) i Toledo (z „otchłaniami obrazów" [Baterowicz, 1996: 31] El Greca), Rouen ze stosem Joanny D'Arc, nad którym „płaczą sędziowie – kardynał Winchesteru i francuscy biskupi" (Baterowicz, 1996: 37). Wszystkie wspomniane baedekerowe atrakcje umożliwiają jednoznaczne rozpoznanie tożsamości miejsc, które podmiot zna z „przed-doświadczenia" lekturowego i do których podróż ma charakter powrotu do źródeł kultury, jest, jak w *Italienische Reise* Goethego, roz-poznawaniem cywilizacji, nie zaś odkrywaniem nieznanego.

Znaczące wydaje się w poezji Baterowicza powiązanie tematyki romańskiej z motywem drogi i tęsknoty – za światem idealnym? Przywoływana eufonicznie w nawiązującej do ludowej poezji (i, być może, również do Garcii Lorki w obrazie „gitary strunnosłońcej") *Piosence hiszpańskiej* z 1979 roku Kastylia ukazywana jest w konwencji niemal arkadyjskiej, z subtelnie sygnalizowanymi elementami niepokoju wywoływanymi skojarzeniami historyczno-obyczajowymi. Jest „piękna i pachnąca", jest „dumna i milcząca", a jednak nie przestaje być „ziemią zapiekłych zmagań" (Baterowicz, 1979: 15).

Romanitas we wczesnej twórczości poety przejawia się również na płaszczyźnie językowej. Wyraża się makaronizowaniem, jak w otwierającym wydany jeszcze w Krakowie tom *Od zieleni do rdzy* z 1979 roku liryku (*Dostałem od ciebie, mi paloma*), gdzie hiszpańskie wtrącenie nie ogranicza się do inwokacji do adresatki wiersza, ale obejmuje całe zdanie (*espejo para mirarse el alma*) przez nią wypowiedziane (Baterowicz, 1979: 5), lub francuskie przytoczenie

w pochodzącym z tego samego zbioru wierszu *Voltaire*[16]. Polega też na przywoływaniu postaci znaczących dla europejskiego dziedzictwa kulturowego, jak Savonarola, El Greco, Torquato Tasso czy wspomniany już Wolter, u Baterowicza będący symbolem samoniszczącej się cywilizacji – i intelektualisty niebiorącego odpowiedzialności za wygłaszane poglądy (Baterowicz, 1979: 13).

Pesymizm i zmierzch bogów w południowej scenerii

Romańskich wątków nie brak też w prozie Marka Baterowicza. W debiutanckim *Rękopisie z Amalfi* (z 1977 roku) twórca, podpisujący się inicjałami M. B., podaje się za tłumacza hiszpańskiego przekładu włoskiego rękopisu znalezionego w (a jakże!) argentyńskiej Biblioteca Nacional w Buenos Aires (której dyrektor nosi imiona Borgesa, ale nazywa się Ribeira). Ta maska, piętrząca romańskość opowieści (także przez nawiązanie do francuskiego modelu gatunkowego, przywołanie latynoamerykańskiego, wyrastającego z tradycji iberyjskiej motywu archiwum-labiryntu) i osadzenie akcji w przestrzeni włoskiej, wydaje się znacząca. Zgodnie bowiem z oświeceniowym i romantycznym gestem ukrywa tożsamość autora, w jakimś stopniu zdejmuje z niego odpowiedzialność za przekazywane treści. Równocześnie nadaje mu też rangę wtajemniczonego – jedynego odbiorcy tekstu, którego oryginału nie sposób poznać. Baterowicz w tym pomyśle jest, rzecz jasna, spadkobiercą ideowym i stylistycznym Jana Potockiego i jego *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, ale okazuje się też prekursorem dwudziestowiecznej literackiej wizji manuskryptu jako nośnika wiedzy ukrytej, której kanoniczny kształt nada w 1980 roku *Imię róży* Umberto Eco. Co charakterystyczne, w narracji Eco i Baterowicza znalazły się odwołania do twórczości i biografii Jorge Luisa Borgesa. Jest też futurologiczno-katastroficzna proza Baterowicza (wydarzenia opisane w *Rękopisie* rozgrywają się w latach 2083–2093 [Baterowicz, 1987:7], poniekąd prorocza, zapowiada bowiem inwazję i podbój Europy przybyszów z Afryki – Pigmejów (którzy rywalizować o terytoria będą z Eskimosami) (Baterowicz, 1977: 27). Warto – w kontekście rozważań o „romańskich szlakach" Baterowicza – zwrócić uwagę na to, że

[16] „*Écrasons l'infâme !*" [„Zniszczmy to, co niesławne (wzgl. haniebne)!" – przekł. OP] – Baterowicz, 1979: 30).

w *Rękopisie z Amalfi* śródziemnomorską scenerię budują asocjacje związane z jednym z najważniejszych polskich ujęć malarskich tematu włoskiego, czyli *Katedry w Amalfi* Aleksandra Gierymskiego: najeźdźcy nabierają swobody, kiedy udaje im się opanować umiejętność poruszania się „po schodach – na białym dziedzińcu katedry, w kwadracie zieleni otoczonym smukłymi kolumnami w mauretańskim stylu" (Baterowicz, 1977: 27). Dopatrzeć się w tej wizji można pewnych podobieństw z pesymistyczną wizją „wojny cywilizacji", jaką przedstawił w swoim *Obozie świętych* Jean Raspail w 1973 roku (tam jednak dokonujący eliminacji kultury zachodniej przybysze przybywają z Indii). Świadczą one raczej o uwrażliwieniu obu autorów na podobne zjawiska społeczne niż o inspiracji Polaka utworem Raspaila (który mógł przecież poznać podczas pobytu we Francji w 1975 roku, ale dowiedział się o jego istnieniu dopiero w Australii [Baterowicz do OP]) – obydwa teksty różni przede wszystkim tonacja wypowiedzi, drapieżnie ironiczna i fantastyczna w przypadku Baterowicza, boleśnie realistyczna w powieści francuskiej. Identyczna natomiast jest ich wymowa: świadomość nieodwracalności spełniającej się apokalipsy: „zgonu cywilizacji naszej rasy" (Baterowicz, 1977: 39). Zbliżoną – bardzo romańską w duchu – koncepcję znaleźć można dziś w filozoficznej eseistyce Chantal Delsol.

Tożsamość tłumacza, tożsamość autora

Ukrycie tożsamości autorskiej za maską tłumacza nie jest w przypadku Baterowicza ani przypadkowe, ani bezzasadne. Chociaż poeta konsekwentnie utrzymuje, że działalność translatorską zakończył w 1985 roku (czyli w momencie wyjazdu z Polski, który jest dla niego synonimem odzyskania wolności), a wyjątek uczynił dla Alfonsa Gatto, którego wiersze przełożył na prośbę włoskiej Polonii (Baterowicz do OP), świadomie przyjmowana w okresie przedemigracyjnym rola pośrednika między literaturami odcisnęła wyraźne piętno na jego twórczości. Jej pełnienie, postrzegane w świetle decyzji poety o opuszczeniu kraju, określa fazę życia, w której Baterowicz, prowadząc literacką egzystencję „pomiędzy" światami, sygnalizował swoją niepełną przynależność do rzeczywistości tutaj i tam. Tym samym akcentował jedynie częściową autonomię własnego dzieła, rozdarcie między językami, które jednocześnie zasłaniają i odkrywają drogę do prawdy, zaufanie do myśli cudzej – i wiarę w możliwość jej przekazania – w jedynym

języku, który daje poecie poczucie sprawczości: języku rodzimym. Z tego powodu Baterowicz nie tłumaczy własnych wierszy (wyjątek stanowią dwa lub trzy utwory przełożone w tandemie z użytkownikami języka docelowego), lecz oddaje je w ręce zaufanego użytkownika polszczyzny, włoskiego *native speakera* i poety, Paola Statutiego[17]. Marek Baterowicz nie przekłada dzieł innych polskich poetów na żaden ze znanych sobie języków (Baterowicz do OP), chociaż zdarza mu się tworzyć w języku francuskim (w 1997 wydał w Paryżu zbiór wierszy pt. *Fée et fourmis*, a w 2014 opublikował cykl opowiadań o znaczącym tytule *Jeu de masques* [Gra masek]). Mowa ojczysta jest dla Baterowicza podstawowym językiem ekspresji poetyckiej, a więc tej formy wypowiedzi, w której podmiot najbardziej się odsłania przed odbiorcą, zaś „ja" autorskie występuje bez maski pośrednika, komentatora lub tłumacza. Jako poeta buduje autoportret emigranta, którego tożsamość zawarta jest w języku. Przenikliwie ocenia bieg czasu i jego bezpowrotność. Podejmując wątek starości i przemijania, z dramatyczną prostotą mówi o sobie i od siebie:

> Moje myśli są jak rozproszone wiersze,
> które zostały w moim starym domu –
> brak mi sił, aby zbudować z nich nowy
> i zgubiłem tyle rękopisów,
> przekroczyłem siedem granic
> i trzy oceany –
> lecz tylko na granicy ojczyzny
> otwierano mi duszę i zaglądano w zęby,
> celnicy odebrali mi wagę,
> a każda litera ma inny ciężar właściwy
> i w żadnym słowniku nie ustalę tych różnic,
> pozornie nieistotnych; na szczęście serce
> okazało się najlepszą wagą,

[17] Jak relacjonuje Baterowicz, ich kontakty zainicjował około 1988 roku Paolo Statuti, przekładający wówczas polską prozę. Włoch zwrócił się do niego z prośbą o wskazanie kilku opowiadań do tłumaczenia. Mieszkający już wtedy w Australii Baterowicz, któremu list Statutiego przesłano z Krakowa, zaproponował *Pułapkę pod księżycem* (Wydawnictwo Literackie, 1983), jednak ze względu na wyraźnie antykomunistyczny wydźwięk jednego z zawartych w tym zbiorku tekstów (pt. *Zamrażalnik idei*) tłumacz nie podjął się przekładu tej książki. Później Statuti zainteresował się poezją Baterowicza i zaproponował wydanie tomiku w Rzymie. Selekcji wierszy dokonywali wspólnie, działając w artystycznym tandemie (Baterowicz do OP).

a przemyciłem je aż tutaj
wbrew rewizjom i fotokomórkom,
idę więc dalej, z nadzieją pacjenta
wierzącego w lekarstwo.
W ręku nie mam jednak klucza
do drzwi z lat minionych
i nie odróżniam już światła od cienia,
który powoli także mnie opuszcza.

(Baterowicz, 2010: 50).

We własnych oczach Marek Baterowicz jest przede wszystkim poetą. Podkreślić należy, że jako twórca żyjący na obczyźnie, lecz publikujący w języku polskim, realizuje w praktyce romantyczny paradygmat artysty – wygnańca, zadomowionego za granicą, ale niezrywającego ideowej i językowej więzi z ojczyzną, której losem i sytuacją bieżącą stale się interesuje. Inaczej jednak niż w modelu romantycznym nie pretenduje do wykraczającej poza sferę literatury roli „przywódcy narodu" (Waśko: 24–25), lecz pozostaje uważnym obserwatorem i komentatorem zdarzeń oraz – niezależnie od okoliczności – piewcą świata śródziemnomorskiego, postrzeganego jako centrum wolności i piękna. W takim kontekście bez odpowiedzi pozostaje pozafilologiczne pytanie, kim byłby dzisiaj Marek Baterowicz, gdyby pozostał w „swoim starym domu": zajmowałby się pracą badawczą lub krytycznoliteracką, kontynuowałby działalność translatorską, uprawiałby prozę, a może poświęciłby się wyłącznie poezji?

Bibliografia

Aleixandre, Vincente. „Synowie pól". Tłum. Marek Baterowicz. *Z Hiszpanią w sercu. Poeci hiszpańskiej walki i nadziei. Antologia*. Wybór i opr., posłowie Zofia Szleyen i in. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978. 55–57.

Baterowicz, Marek. „Lautréamont wczoraj i dziś". *Kwartalnik Neofilologiczny* 20.4 (1973): 373–388.

------. *Rękopis z Amalfi*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977.

------. *Od zieleni do rdzy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979.

------. „Nota o autorze". Diego Eliseo. *Nazywanie rzeczy*. Wybór i tłum. Marek Baterowicz, Andrzej Nowak, posłowie Marek Baterowicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980. 83.

------. „Posłowie". Umberto Saba. *Śpiewnik (wybór poezji)*. Tłum., wybór Marek Baterowicz. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983. 73–81.

------. „Tanka po raz pierwszy po polsku". *Kalejdoskop* październik (1995). Archiwum Marka Baterowicza.

------. *Miejsce w atlasie.* Sydney: Vide Publishing, 1996.

------. „Les apports espagnols chez les poètes français des XVIe et XVIIe siècles (Spanish contributions to French poetry of the 16th and 17th centuries). University of New South Wales. Thesis/Project Report Sheet", 25.06.1998. Maszynopis.

------. *Cierń i cień*. Sydney: Vide Publishing, 2003.

------. *Na smyczy słońca*. Sydney: Vide Publishing, 2008.

------. „Leopardi – rozbitek w nieskończoności (i prekursor nowej poezji)". *Twórczość* 2 (2009): 135–139.

------. *Canti del pianeta. Poesie scelte*. Tłum., red. Paolo Statuti. Roma: Empirìa, 2010.

------. *Nad wielką wodą*. Sydney: Vide Publishing, 2015.

------. *Klatka z orłem*. Sydney: Vide Publishing, 2019.

------. „Obrońcom Ukrainy i wolności". *Arcana. Kultura, Historia, Polityka* 163–164.1–2 (2022): 5.

------. „Pod urokiem Italii". *Arcana. Kultura, Historia, Polityka* 171.3 (2023): 204–208.

------. List do Olgi Płaszczewskiej. Sydney 26.09–1.11.2023. Rękopis.

Bergamin, José. („Me kości nic nie ważą"). Tłum. Marek Baterowicz. *Z Hiszpanią w sercu. Poeci hiszpańskiej walki i nadziei. Antologia*. Wybór i opr., posłowie Zofia Szleyen i in. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978. 34.

Bélliard, Octave. „Budda". Tłum. Marek Baterowicz. *Przekrój* 1385 (1971): 13.

Buzzati, Dino. „Wycieńczenie". Tłum. Marek Baterowicz. *Przekrój* 1380 (1971): 13.

Calvino, Italo. „Las na autostradzie". Tłum. Marek Baterowicz. *Przekrój* 1345 (1971): 14.

------. „Pszczela kuracja". Tłum. Marek Baterowicz. *Przekrój* 1349 (1971): 13.

------. „Gdzie rzeka ma barwę błękitną". Tłum. Marek Baterowicz. *Przekrój* 1370 (1971): 13.

Chwastyk-Kowalczyk, Jolanta. „«Ekspresje» (2010–2015) – Rocznik Stowarzyszenia Pisarzy Polskich za Granicą w Londynie". *Rocznik Historii Prasy Polskiej* 21.3 (2018): 75–99.

Diego, Eliseo. *Nazywanie rzeczy*. Wybór i tłum. Marek Baterowicz, Andrzej Nowak, posłowie Marek Baterowicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.

Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2003.

Fava, Sergio. „Prefazione".Sonia Scarpante. *Parole evolute. Esperienze e tecniche di scrittura terapeutica*. Siracusa: Sampognaro & Pupi, 2022.

Gazda, Grzegorz. „Nowa Fala". Tegoż. *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009. 398–402.

Gruszka-Zych, Barbara. „Po rozżarzonych węglach słów. Z Markiem Baterowiczem, mieszkającym w Sydney, rozmawia Barbara Gruszka-Zych". *Gość Niedzielny* 35 (29 sierpnia 1999).

Iłłakowiczówna, Kazimiera. („Tłumaczenie powinno być lepsze od oryginału"). *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*. Wybór i opr. Edward Balcerzan, Ewa Rajewska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007. 326.

Kelletat, Andreas F. „Germersheimer Übersetzerlexikon – Niemiecki leksykon tłumaczy. Koncepcja i perspektywy historyczno-biograficznego projektu badawczego". Tłum. Paweł Zarychta. *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*. Red. Jadwiga Kita-Huber, Renata Makarska. Kraków: Universitas, 2020. Kindle Edition, loc. 924–1091.

Kudyba, Wojciech. *Generacja źle obecna.* Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2014.

Lakoff, George, Mark Johnson. *Metafory w naszym życiu.* Tłum. Tomasz P. Krzeszowski. Warszawa: PIW, 1988.

Ligęza, Wojciech. „Światło afirmacji – cienie żalu". *Ekspresje/Expressions. Rocznik Literacko-Społeczny Stowarzyszenia Pisarzy Polskich za Granicą* 3 (2012): 10–25.

Miszalska, Jadwiga, Monika Gurgul, Monika Surma-Gawłowska, Monika Woźniak. *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*. Kraków: Collegium Columbinum, 2007.

Pascoli, Giovanni. „La mia scuola di grammatica". Tegoż. *Saggi di critica e di estetica*. Red. Pier Luigi Cerisola. Milano: Vita e Pensiero, 1980. 211–229.

Płaszczewska, Olga. *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*. Wyd. 2. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2022.

Rime di viaggio per la terra dipinta… ad Alfonso Gatto in omaggio. Tłum. Baterowicz Marek, Maria Gurbowicz. Roma: Associazione Amici della Polonistica presso l'Università degli Studi di Salerno, 1996.

Saba, Umberto. „Ulisse". *Poeti italiani del Novecento*. Red. Pier Vincenzo Mengaldo. Milano: Mondadori, 2004. 231.

------. „Ulisses". Tegoż. *Śpiewnik (wybór poezji)*. Wybrał, tłum. Marek Baterowicz. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983. 67.

Słomczyński, Maciej. („Tłumaczenie wielkich pisarzy"). *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*. Wybór i opr. Edward Balcerzan, Ewa Rajewska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007. 379.

SPP Kraków. „Marek Baterowicz". https://www.sppkrakow.pl/czlonkowie/marek-baterowicz [dostęp: 8.09.2023].

SPP Warszawa. „Marek Baterowicz". http://sppwarszawa.pl/czlonkowie/marek-baterowicz [dostęp: 7.09.2023].

Statuti, Paolo. „Marek Baterowicz". *L'ombra delle parole. Rivista letteraria internazionale*, 20 settembre 2014. https://lombradelleparole.wordpress.com/tag/marek-baterovicz [dostęp: 16.10.2023].

Szleyen, Zofia, opr., wybór, posłowie. *Z Hiszpanią w sercu. Poeci hiszpańskiej walki i nadziei. Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.

Waśko, Andrzej. *Literatura i polityczność*. Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, 2020.

Marek Baterowicz and His Mediterranean Itineraries

Summary

The main purpose of the essay is to present Marek Baterowicz's interest in Mediterranean culture and history. First of all some aspects of his biography are presented, including his fight for a passport and his exile. Subsequently, his achievements in the fields of poetry and translation (from Spanish, French and Italian) are analyzed and discussed. Moreover, the presence of Mediterranean motifs in Baterowicz's writings is examined in order to sum up the dialogue with *romanitas*. Finally, the question of the situation of the artist in postmodern civilisation is posed.

Keywords: Marek Baterowicz, *romanitas*, Italian, French, Spanish poetry in Polish translation, Polish emigration after 1981 and its consequences, the roman area in literature

Słowa kluczowe: Marek Baterowicz, *romanitas*, włoska, francuska, hiszpańska poezja w przekładzie, emigracja polska po roku 1981 i jej konsekwencje, świat romański w literaturze

Cytowanie

Płaszczewska, Olga. „Romańskie szlaki Marka Baterowicza". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 171–192. DOI: 10.18276/rk.2023.14-08.

III

Twórczość własna a przekład – od norm do wolności

Writing and translating – from norms to freedom

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 195–219
DOI: 10.18276/rk.2023.14-09
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz
Instytut Badań Literackich PAN
ORCID: 0000-0001-5225-3307

Od Rimbauda do Balcerzana. Interpoetyckie dialogi o głodzie tworzenia*

Dytyramb o wszystkożerności

Tytuł artykułu nawiązuje do dwóch autorskich antologii polskich przekładów poezji francuskiej: *Od Rimbauda do Eluarda* (1964) Adama Ważyka i *Od Rimbauda do naszych dni* Jerzego Lisowskiego (2006). Formuła ta pozwala uwydatnić Rimbaudowską cezurę w dziejach nowoczesnej poezji europejskiej (oryginalnej[1] i przekładowej – wszak w Polsce Miriamowe tłumaczenie *Statku pijanego* (1892) było dla współczesnych „olśnieniem i rewelacją"[2]) oraz podkreślić antologijny, tj. kolekcjonerski, panoramiczny, diachroniczny, intertekstualny charakter proponowanego ujęcia, a także subiektywizm i arbitralność wyboru materiału

* Pierwotna wersja tekstu została zaprezentowana w formie referatu podczas międzynarodowej konferencji naukowej *Tłumacz-Autor, Autor-Tłumacz. Intertekstualne związki twórczości własnej i przekładowej/ Translator-Author, Author-Translator. Intertextual Relationships between Original Writings and Translated Works* zorganizowanej przez Zespół Komparatystyki i Translatoryki, Instytut Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego (18–19 września 2023, Pobierowo). Uczestnicy dyskusji: Michał Bajer, Olga Płaszczewska, Ewa Rajewska, Marta Skwara, Ewa Szczepan – zechcą przyjąć podziękowania za komentarze, które pomogły mi uzupełnić argumentację.

[1] Cezurę tę uwydatniają publikacje m.in. Russella (1985) i Krassowskiego (1991).

[2] Słowa Jarosława Iwaszkiewicza z artykułu „Rimbaud" (1956) (cyt. wg Bańcer: 147–148).

literackiego włączonego do zestawienia. Niech układaną tu małą antologię otworzy jeden z najbardziej rozpoznawalnych wierszy Dawida Burluka:

Każdyj mołod, mołod, mołod,
W żywotie czertowskij gołod.
Tak iditie że za mnoj…
Za mojej spinoj
Ja brosaju gordyj klicz,
Etot kratkij spicz!
Budiem kuszat' kamni, trawy,
Sładost', goriecz' i otrawy,
Budem łopat' pustotu,
Głubinu i wysotu,
Ptic, zwieriej, czudowiszcz, ryb,
Wietier, gliny, sol' i zyb'!
Każdyj mołod, mołod, mołod,
W żywotie czertowskij gołod.
Wsio, szto wstrietim na puti,
Możet w piszczu nam idti.

(Szerszeniewicz: 75)

Burluk – malarz i poeta pochodzenia ukraińskiego, przywódca i organizator rosyjskich kubofuturystów, współzałożyciel (razem z Michaiłem Łarionowem, Natalią Gonczarową i Kazimierzem Malewiczem) awangardowego ugrupowania artystycznego ,,Walet Karo" (*Bubnowyj Walet*), *spiritus movens* grupy „Hylaea", skupiającej poetów tej miary, co Wielimir Chlebnikow, Aleksiej Kruczonych i Władimir Majakowski, sygnatariusz futurystycznego manifestu *Poszczeczina obszczestwiennomu wkusu* (1912) [Policzek gustom publiczności], „ojciec futuryzmu rosyjskiego" (zob. np. Stern, 1969: 103, 112; Kałauszyn, 1995) był mentorem Władimira Majakowskiego, któremu czytał „Francuzów i Niemców": m.in. Baudelaire'a, Rimbauda, Laforgue'a, Verhaerena, Verlaine'a, Rilkego (zob. Stern, 1969: 113). Utwór z incipitem *Każdyj mołod, mołod, mołod…* ukazał się w futurystycznym almanachu *Dochłaja łuna: Sbornik jedinstwiennych futuristow mira poetow „Giliei": Stichi, proza, stati, risunki, oforty* (1913) i – podobnie jak wiele innych kubofuturystycznych miniatur poetyckich Burluka – został opatrzony tytułem sugerującym kompozycję muzyczną: *Op. 75*.

O „muzyczności" wiersza, prócz tytułu, decydują: refreniczna kompozycja (dwukrotne powtórzenie wersów: *Każdyj mołod, mołod, mołod,/ W żywotie*

czertowskij gołod), instrumentacja głoskowa (nagromadzenie samogłosek „o", „a", „u", „i"), charakterystyczne dla twórczości wielu kubofuturystów nawiązanie do wzorca rytmicznego dziecięcej wyliczanki (zob. np. Skotnicka, Fast, 1984) oraz wyrazisty tok trocheiczny, uwydatniający marszowy rytm utworu: precyzyjnie rozplanowany przeplot czterostopowców trocheicznych akatalektycznych (wersy 1, 2, 7, 8 oraz 13, 14) i katalektycznych (wersy 3, 5, 9, 10, 11, 12, 15, 16) oraz trójstopowców trocheicznych katalektycznych (wersy 4 i 6). Różnice w długości wersów są łagodzone zarówno dzięki rymom (parzystym, żeńskim: *mołod – gołod, trawy – otrawy* i męskim: *mnoj – spinoj*, *klicz – spicz*, *pustotu – wysotu*, *ryb – zyb'*, *puti – idti*), jak i dzięki powtórzeniom leksykalnym (*mołod, gołod*, *budiem*) oraz paralelizmom syntaktycznym (formy czasu przyszłego czasownika: *Budiem kuszat' – Budiem łopat'*), wzmacniającym rytmiczność wiersza.

Liryka apelu (inwokacyjna) łączy się tu z liryką podmiotu zbiorowego. W początkowych wersach *Op. 75* manifestacyjnej jawności podmiotu lirycznego (nagromadzenie zaimków osobowych i dzierżawczych: *mnoj*, *mojej*, *ja*) towarzyszy wyraziste nastawienie wypowiedzi na adresata zbiorowego „wy" (wezwanie *iditie że za mnoj…*), w kolejnych „ja" liryczne utożsamia się ze zbiorowym „my". Czasowniki *budiem kuszat'*, „*budiem łopat'*", „*wstrietim*" oraz zaimek dzierżawczy „nam" podkreślają wspólnotę wartości i celów oraz powszechność odczuwania głodu życia (dwukrotne użycie zaimka uogólniającego „każdy") wyrażanego przez samozwańczego przywódcę ruchu.

Wzywający do działania dytyramb, przesycony dynamizmem i entuzjazmem, znalazł żywy krytyczny oddźwięk. Zyskał miano „wierszowanego manifestu", unaoczniającego „ogólny patos ruchu futurystycznego z jego maksymalistycznymi zadaniami i dążeniami" (Krasickij: online)[3]. *Op. 75* został okrzyknięty jedną z najoryginalniejszych proklamacji „agresywnego witalizmu awangardy" (Plechanowa: 268), którego „[b]iofizyczną podstawę stanowiła młodość pokolenia – naturalne, Nietzscheańskie, immoralne prawo do samozachwytu" (Plechanowa: 268). Åage Hansen-Löve uznał wiersz Burluka za „symptomatyczny dla naiwistycznie archaicznego kultu młodości" (Hansen-Löve, 2001: 61) wyznawanego przez futurystów z „Hylaei", a Vladimir Markov nazwał utwór prymitywistycznym „hymnem do żarłoczności" (Markov: 123). Istotnie,

[3] Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w przekładzie T.B.-T.

poetyckie wezwanie do pożerania kamieni, traw, słodyczy, kwasów i trucizn, pustki, głębi i wysokości, ptaków, zwierząt, potworów, ryb, wiatru, gliny, soli i morskich fal jest szczególnie sugestywną metaforą poznawczego, twórczego głodu awangardystów. W ocenie krytyków *Op. 75* był tyleż wyrazem poetyki grupowej (kubofuturystycznego „fizjologizmu"[4]), co „życiowym i twórczym credo samego Burluka" (Krasickij: online). W „fizjologicznej plastyczności" (Krasickij: online) wiersza upatrywali oni jedną z podstawowych cech poetyki ideologa i organizatora kubofuturystów. Aleksiej Kruczonych tak podkreślał dziecięcą żarłoczność Burluka:

> Potężny, nieokiełznany […] wdziera się w świat i umacnia się w nim swoim fizycznym ciężarem. Jest szeroki i zachłanny. Musi wszystko wiedzieć, wszystko zagarnąć, wszystko pożreć. [...] Ten głód jest nienasycony, ciągły, niewybredny. [...] Kiedy Burlukowi brakuje strawy lub rzeczy, gotów jest sam je wymyślić. Robi to majestatycznie i naiwnie, podobnie jak dzieci jeszcze niedoświadczone w skali nowego dla nich świata i tworzące swoją własną fantastyczną rzeczywistość.
>
> (Kruczonych: 121–122).

Dla Benedikta Liwszyca *Op. 75* było najwymowniejszym dowodem „łapczywej wszystkożerności" Burluka (Liwszyc: 90), która przejawiała się m.in. w eklektyzmie poety-malarza (zob. np. Krasickij: online). Jego kubofuturystyczna poetyka nierozerwalnie łączyła się z malarstwem scalającym włoski futuryzm, kubizm, neoprymitywizm, ekspresjonizm, fowizm, postimpresjonizm, tradycyjny rysunek japoński i socjalistyczny realizm. Rozpięta między tymi skrajnościami poezja Burluka wahała się od kubofuturystycznej groteski antropologicznej po impresjonistyczne elegie, od ekfraz rzeźb i obrazów po muzyczne transpozycje. W *Op. 75* podkreśleniu wyróżniającej Burluka (i kubofuturystów z „Hylaei") wszystkożerności służą zeugmatyczne wyliczenia sprzęgające znaczenia dosłowne i przenośne (*kuszať trawy* i *kuszať goriecz*), konkretne i abstrakcyjne (np. *łopať ptic* i *łopať pustotu*), różniące się rodzajem i liczbą (*łopať „gliny sol' i zyb'"*).

Ludyczny i witalistyczny wydźwięk *Op. 75*, animalistyczne obrazowanie, troficzna i spacjalna metaforyka, ściśle korespondowały z problematyką twórczości rosyjskich biokosmistów. Główny ideolog anarchizmu-biokosmizmu

[4] Zob. Timofiejew 1963.

Aleksandr Aguienko (A. Swiatogor) głosił: „Radość rozbawionej bestii jest punktem wyjścia i bodźcem naszego ruchu" (Swiatogor: 117). Tytuł jednej z redakcji wiersza Burluka, *Utwierżdienije bodrosti* [Utwierdzenie dzielności], odsyła do późniejszych słów Swiatogora: „Utwierdzając zabawę i śmiech, upodobniamy się do radosnej bestii […] Nawet dobrze nie wiemy, co było pierwsze: zwierzęcość czy biokosmizm" (Swiatogor: 117). Podkreślając potrzebę rześkości, dzielności, nieokiełznanej, zwierzęcej żywotności, teoretyk biokosmizmu pisał:

> Masowy głód wieczności, głód kosmosu – to nasza podstawa. To dążenie jest kluczem do przyszłych nowych i jasnych osiągnięć. Tylko pragnąc przestrzeni, dążąc do nieśmiertelności, można wejść na ścieżkę wielkiej kreatywności. […] Biokosmiczne przesunięcie masy wzmacnia nasze poczucie rzeczywistości. Wzmacnia nasz impuls.
>
> (Swiatogor: 115–116)

Manifest retrospektywny, parodia, pastisz – w kręgu polskich przekładów Burluka

Dwa pełne i funkcjonujące samodzielnie polskie przekłady kubofuturystycznego dytyrambu o żarłoczności ukazały się w roku 1971. Pierwszy został opublikowany w zbiorze *Piliśmy pieśni. Przekłady z poezji rosyjskiej Anatola Sterna*[5]. Tytuł zbioru, aktualizujący troficzne motywy wiersza Burluka, jest cytatem z polskojęzycznej wersji futurystycznego wiersza Nikołaja Asiejewa z incipitem „Piliśmy pieśni, jedliśmy zorze/ i mięso przyszłości…" (Stern, 1971: 138)[6], w którym można się dosłuchać echa metaforyki Burluka. Tytuł Sternowskiego przekładu wiersza Burluka – *Pochwała rześkości* – pozwala wnioskować, że jego podstawą był tekst zamieszczony w zbiorze Anatolija Łunaczarskiego *Rżanoje słowo*. *Riewolucyonnaja chriestomatija futuristow* [Żytnie słowo. Rewolucyjna chrestomatia futurystów], gdzie nosił tytuł *Utwierżdienije bodrosti* (1918: 19). Drugi przekład Burluczego hymnu – *Każdy młody, młody, młody…* Edwarda Balcerzana ukazał

[5] Brak informacji o czasie powstania *Pochwały rześkości*. Pierwsza wzmianka o wierszu Burluka pojawia się dopiero w szkicach i wspomnieniach Sterna o poezji awangardowej *Poezja zbuntowana* Sterna [1964] (Stern, 1970: 113 i 202).

[6] Oryg. „My pili piesni, jeli zori/ i mjaso buduszczich wriemion…" (1919) (Asiejew: 273).

się w *Antologii nowoczesnej poezji rosyjskiej (1880–1967)* pod redakcją Witolda Dąbrowskiego, Andrzeja Mandaliana i Wiktora Woroszylskiego. Trzeba dodać, że polska seria przekładowa *Op. 75* zawiera jeszcze dwa utwory: tłumaczenie fragmentu wiersza Burluka autorstwa Adama Pomorskiego w tomie wspomnień Benedikta Liwszyca o rosyjskich awangardystach *Półtoraoki strzelec* (1995) oraz *Utwierdzenie w dzielności* – piosenkę wyśpiewaną przy akompaniamencie bałałajki przez Atolla (literackiego odpowiednika Anatola Sterna[7]) w powieści obyczajowej Jerzego Bandrowskiego *Wściekłe psy* (1921), osadzonej w realiach porewolucyjnej Moskwy. Na pytanie jednego z bohaterów powieści – Drozdowskiego – „A cóż to za barbarzyński hymn ludożerców?", Atoll odpowiada, że to „ostrze brzytwy chirurga anatomii słów", dzieło Burluka – „wodza artystów – Kolumba faktury – filozofa futurystycznego symbolizmu – synteza cudów w sztuce" (Bandrowski: 188). W kolejności chronologicznej przekłady te prezentują się następująco:

Utwierdzenie w dzielności

Każdy młody, młody, młody,
Czuje w brzuchu wieczne głody.
Oto jest mój krótki „speech":
Wężu głodu – sycz!

Zjemy kwiaty, głazy, gady,
Trawy, gorycz, słodycz, jady,
Żreć będziemy pustkę wszelką
Głębię i wysokość wielką,
Ptaki, zwierza, glisty, ryby,
Wiatr i glinę, sól i grzyby…

Każdy młody, młody, młody,
Czuje w brzuchu wściekłe głody.
Co na drodze – buch!
Wszystko pójdzie w brzuch!

(Bandrowski: 187–188)

Pochwała rzeźkości

Każdy z nas młody, młody, młody,
Brzuch nam skręcają straszne głody.
Więc za mną wszyscy, śmiało –
Za moich pleców skałą.

Rzucam wam ten dumny zew,
To śpiew mój, to mój śpiew!
Będziem żreć kamienie, trawę,
Słodycz, gorycz i jad nawet,
pustkę także żreć będziemy,
Horyzonty wszystkie zjemy,
Ptaki, bydło, ryby, nuże.
Wiatr i glinę, sól i burze.
Każdy z nas młody, młody, młody,
Brzuch nam skręcają straszne głody,
Wszystko, co nam na drodze stanie,
Będzie nam żarciem, nowym daniem!

Przeł. Anatol Stern (Stern, 1971: 89)

[7] Zob. Szokalski: 256–257.

***

Każdy młody, młody, młody
Brzuchu ma diabelskie głody,
Za mną wszyscy wobec tego
Niech idą gęsiego…
Oto wznoszę dumny znicz!
Ten treściwy spicz!
Jeść będziemy głazy, listki,
Słodycz, gorycz i trucizny,
Pustkę wcinać, głębię gryźć
I wysokość w locie pić.
Ptaki, bydło, bestie, ryby,
Wiatr i ziąb, i sól, i skiby!
Każdy młody, młody, młody
Brzuchu ma diabelskie głody.
Wszystko wokół, w lewo, w prawo
Może zostać naszą strawą…

Przeł. Edward Balcerzan
(Dąbrowski, Mandalian,
Woroszylski: 418;
czcionka rozstrzelona w oryginale)

Pożerajmy pustkę w gębie,
Wysokości oraz głębie,
Ptaka, zwierza, monstra, rybę,
Wiatr i sól, i gliny skibę!
Każdy młody, młody, młody,
W jego brzuchu diable głody:
Jak się trafi, co popadło –
Wszystko będzie nam za jadło!
Przeł. Adam Pomorski

(Liwszyc: 77).

Spośród przytoczonych przekładów jedynie wersja Balcerzana respektuje oryginalny, stychiczny układ wersów[8]. Wszystkie całościowe tłumaczenia zachowują zamkniętą, klamrową kompozycję wiersza, refreniczność i regularny rozkład rymów (parzystych, przeważnie dokładnych, zarówno żeńskich, jak i męskich). Utrzymują także wyrazisty, trocheiczny tok wypowiedzi. Przekład Sterna, w przeciwieństwie do wersji Bandrowskiego, znacznie osłabia rytm trocheiczny w refrenicznych powtórzeniach, a w wersie 6 wprowadza spondej. Przekłady Sterna i Balcerzana zachowują układ relacji osobowych oryginału, wyodrębniając „ja" liryczne", zbiorowe „wy" (u Balcerzana wyłącznie zaimek uogólniający „wszyscy") i zbiorowe „my", jednak zmieniają dynamikę, natężenie i kolejność wyłaniania się instancji nadawczo-odbiorczych: u Sterna „my" pojawia się już w pierwszym wersie („Każdy z nas młody…"), „wy" dopiero w drugiej strofie; powtórzenia zaimków dzierżawczych („nas", „nam") uwydatniają wspólnotowość działania. W parodystycznej wersji Bandrowskiego

[8] W wersjach Bandrowskiego i Sterna zapis stychiczny rozpada się na strofy (trzy lub dwie).

wezwanie do zbiorowego „wy" zostaje zastąpione przez apostrofę do „węża głodu", do której wypadnie jeszcze powrócić.

W zakresie wyborów leksykalnych przekłady wiersza Burluka zachowują antytetyczną konstrukcję oryginału (jedzenie niejadalnego/ jedzenie jadalnego), współrzędną, enumeracyjną składnię i zeugmatyczne połączenia leksykalne, choć w ich obrębie następują rozmaite metonimiczne zamiany: *singularis pro plurari* (*otrawy* – jad, *trawy* – trawa, *zwieri* – zwierz), *pluralis pro singulari* (głębia – głębie, wysokość – wysokości, gliny – glina, ryby – ryba), *pars pro toto* (zwierzęta – bydło) i dodawanie nowych sprzęganych elementów (kwiaty, listki, horyzonty, burze, ziąb, grzyby, gady, glisty). Zabiegi te można tłumaczyć zarówno względami rytmiczno-brzmieniowymi i rymowymi założonymi w przekładzie, jak i uobecnieniem zasad dwu historycznych poetyk: futurystycznej (w realizacjach Sterna i Bandrowskiego) oraz lingwistycznej (w wersji zaproponowanej przez Balcerzana).

Przekład warszawskiego futurysty to emfatyczna liryka podmiotu zbiorowego, uwydatniająca rolę „my" (sześciokrotnie wyższa niż w oryginale frekwencja zaimków dzierżawczych „nas" i „nam" podkreśla zbiorowy zapał i wspólnotowość działania). Jednocześnie wyraźnie, poprzez nagromadzenie pierwszoosobowych zaimków („mną", „moich", „mój"), wyodrębnia „ja" liryczne kreujące się na ponadprzeciętną jednostkę powołaną do przewodniczenia zbiorowości. Eksponowaniu wysokiego statusu i samozwańczego przywództwa podmiotu lirycznego przemawiającego głosem zbiorowości służą amplifikacje: hiperbola (oryg. „za mojej spinoj" – „za moich pleców skałą"), anastrofa i eksklamacja: „To śpiew mój, to mój śpiew!", która dodatkowo wzmacnia muzyczność wiersza. Zastąpienie potocznego, żartobliwego słowa „spicz" (anglicyzmu oznaczającego krótką przemowę okolicznościową) słowem „śpiew" – synonimem twórczości poetyckiej – wprowadza etos poety, który nie jest już wiecowym mówcą (jak w oryginale), ale indywidualnością, która potrafi swoim „śpiewem" przekształcać świat. „Poeta przewodzi" – jak w *Rozmyślaniach o poezji* Sterna (1986: 147). Wzmocnieniu apelatywności wypowiedzi służą ponaglające do działania okrzyki: „śmiało", „nuże".

Pochwała rzeźkości Sterna stanowi utwierdzenie i afirmację postawy i poetyki futurystycznej nacechowanej „buntowniczym biologizmem" (Zaworska, 1975: 353), witalistycznym optymizmem, żywiołową dynamiką, „ekstatyczną

radością życia" (Waśkiewicz: 189), „zachłyśnięciem się materialnością świata" (Waśkiewicz: 174), apologią młodości i aktywizmem. Stern dokonuje dodatkowej „futuryzacji" wiersza Burluka, wprowadzając charakterystyczne dla poetyki futurystycznej potocyzmy („żreć", „żarcie"), hiperbole, katachrezy („pleców skała", „horyzonty wszystkie zjemy", „zjemy burze"), animalizacje („Brzuch nam skręcają straszne głody"), które wzmacniają ekspresywność wypowiedzi. Można powiedzieć, że podobnie jak we wcześniejszych przekładach z Majakowskiego, Stern chce uzyskać „czystą", jednolitą, *par excellence* futurystyczną wizję (zob. Balcerzan, 1971: 272) rosyjskiego futurysty. Działanie to wpisuje się w „tworzenie futurystycznej legendy" (Waśkiewicz: 188). Jest „spojrzeniem [Sterna] na przebytą już drogę własnego życia" (Wyka: 9). Pod względem tematycznym, ideowym, retorycznym *Pochwała rzeźkości* koresponduje z oryginalnymi utworami Sterna z okresu *Futuryzji* i *Anielskiego chama*, które (w ocenie Kazimierza Wyki) znamionuje „radosna i rozpętana biologia młodości" (Wyka: 9). Pierwsze ze skrzydeł Sternowskiego dyptyku ma charakter „młodzieńczy, […] ludyczny, zabawowy, rozpasany w materialnym zachwycie nad rzeczywistością" (Wyka: 15). Jest zdominowana przez refleksję nad sytuacjami, które ujawniają „zwierzęcość [ludzkiej] natury" (Majerski: 69). Animalistyczna wyobraźnia poetycka Burluka znajduje swój odpowiednik w poetyckim bestiarium Sterna. Pisze Paweł Majerski: „[W] wierszach z lat 1919–1924 odnaleźć można pewne kategorie ogólne zwierząt („ptaki", „ryby", „bydło")…" (Majerski: 68). Wyliczenie „ptic, zwieriej, czudowiszcz, ryb" w przekładzie przyjmuje właśnie postać: „ptaki, bydło, ryby". Pisze Stern w tomiku *Futuryzje* (1919): „Gdy niebiosa dano mi na półmisku/ Nie dziw że słońce żarzące mam w brzuchu" (Stern, 1985: 3) w tonie podobnym do tego z wiersza *Sinije okowy* [Niebieskie okowy] (1922) Wielimira Chlebnikowa: „S'jeł sołnyszko w masle i syt" [Zjadłem słoneczko w maśle i jestem syty] (Chlebnikow: 735). Tomik *Ziemia na lewo* (1924) otwiera „Poezja ziemi" wyłaniająca się ze spiętrzenia biologicznych, muzycznych, kosmicznych i biblijnych metafor i porównań:

> jak struny dźwięczą moje silnie napięte jelita
> a brzuch mój jest jak głodna wojująca lira!
> […]
> jedzmy wszyscy jak najwięcej jak najpełniej
> żarłoczne żeru chciwe zgłodniałe miliony!
> żeby wszechświat się rozrósł okrąglej i pełniej

i żebyśmy mogli gleby brzuch zielony
przystroić w wysokie babele nawozu
jak w tryumfalne dymiące korony!!

(Stern, 1985: 116)

Dla warszawskiego futurysty, podobnie jak dla „Hylaejczyków", głód jest przede wszystkim „metaforą nienasycenia światem" (Balcerzan, 1979: 125). Sternowskie połykanie noży, słońca, „złotych gwiazd dymiących kawałów" – wyjaśnia Edward Balcerzan – stanowi „formę osobliwej korespondencji z materią" (1979: 125). Historyk polskiej awangardy dopowiada:

> [W] tej konsumpcyjnie zarysowanej perspektywie (świat rozpisany na dania z menu) liczy się potęga lirycznego „ja", rezygnującego z wszelkich prób wadzenia się z rzeczywistością. Miejsce dysput i prób filozoficznego samookreślenia zastępuje właśnie gest konsumpcyjny, albowiem świat staje się ofertą kulinarną i ofiarą zaborczego konsumenta, a pochłaniający bohater sytuuje się w jego miejscu, kończąc spektakl „wielkiego żarcia". […] Wchłanianie części świata […] oznacza – ostro przerysowaną – pełnię obecności w świecie.
>
> (Majerski: 65)

Jeśli *Pochwała rzeźkości* Sterna stanowi retrospektywną apologię futuryzmu, to *Utwierdzenie w dzielności* Bandrowskiego z apostrofą „Wężu głodu – sycz!" (mającą właściwości onomatopeiczne) można uznać za parodię futurystycznej poetyki Sterna z jej charakterystyczną „ludyczną biologią" (Wyka: 12) (rozszerzona enumeracja: „kwiaty, głazy, gady, […], ptaki, zwierza, glisty, ryby…") oraz ironiczną stylizacją na „dekadentyzm" (zob. Zaworska, 1963: 193). Metafora „wąż głodu" pokrewna jest katachrezom „hipopotamy żalu" i „menażeria rozpaczy" Leopolda Staffa z *Sonetu* (*Z teki dekadenta*) (1899–1900) będącego parodią Miriamowych przekładów z Maeterlincka (zob. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2016: 73–76). W tym wypadku parodia futurystycznej poetyki Sterna poprzez przekład z Burluka wyprzedziła Sternowski przekład Burluka. Polskie tłumaczenie rosyjskiego kubofuturysty posłużyło walce z rodzimą odmianą futuryzmu.

Na tym tle wiersz *Każdy młody, młody, młody…* Edwarda Balcerzana reprezentuje jeszcze inną tendencję stylizacyjną. Podobnie jak pozostałe przekłady

poznańskiego literaturoznawcy i tłumacza-poety z Burluka[9], nosi bowiem wyraźne znamiona pastiszu kubofuturystycznej poetyki „Hylaejczyka". Wiersz stanowi zagęszczenie cech burluczego stylu[10] w ostentacyjnie wyrazistej postaci. O specyfice tego stylu stanowi przede wszystkim animalistyczno-antropologiczna, neoprymitywistyczna groteska[11]. W przekładzie służą jej wybory leksykalne w zakresie enumeracji gatunków zwierząt: „ptaki, bydło, bestie, ryby…" („ptic, zwieriej, czudowiszcz, ryb"), w której dwa wyrazy mają znaczenia przenośne odnoszące się do ludzi („bydło", „bestie"). Jeszcze silniejszą orientację na antropologiczną groteskę uwidacznia przekład Adama Pomorskiego – poprzez pleonazm „pożerajmy […] w gębie" („gęba" oznacza „usta", twarz człowieka [znaczenie potoczne, pejoratywne] lub pysk zwierzęcia) oraz włączenie do zeugmatycznego katalogu stworzeń „monstrów" – „potworów", „dziwolągów"[12]. W przekładzie Balcerzana efekt animalistyczno-antropologicznej groteski wzmacniają ponadto: rozbudowa pola semantycznego czasownika „jeść" (oryg. *kuszat', łopat'* – „wcinać", „gryźć", „pić")[13] i nagromadzenie wyrazów oznaczających pożywienie („strawa", „treściwy") dla podkreślenia zwierzęcej łapczywości i żarłoczności młodych, w zakresie „zeugmatycznego" katalogu dań silniejsze (podkreślone przez zabiegi składniowe i rozbudowę pola leksykalnego czasownika „jeść") sprzężenie znaczeń dosłownych i przenośnych, konkretnych i abstrakcyjnych („Jeść będziemy głazy, listki,/ Słodycz, gorycz i trucizny,/ Pustkę wcinać, głębię gryźć…") oraz ptasie konotacje wywoływane przez wyrażenia „iść gęsiego" oraz „w locie". Specyfika burluczego stylu jest efektem zastosowania chwytu uniezwyklenia i chwytu „formy utrudnionej"

[9] Zawarte w *Antologii nowoczesnej poezji rosyjskiej 1880–1967*, t. 1, 1971: 418–422.

[10] Nazwisko rosyjskiego awangardysty było dla współczesnych źródłem niewyczerpanej inwencji słowotwórczej. Przymiotnik dzierżawczy „burluczy" (*burluczij*) wszedł do potocznego obiegu jako synonim sztuki kubofuturystycznej. Zob. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2020: 39–40.

[11] Szerzej na ten temat zob. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2020.

[12] Badanie zależności między twórczością translatorską Adama Pomorskiego a jego własną twórczością poetycką (*Sąd kapturowy*, 1983), wyrosłą „z klimatu […] neoklasycyzmu czy też raczej neosymbolizmu i urzeczeń tłumacza poezji rosyjskiej", dystansującą się zarówno wobec Nowej Fali, jak i wobec Nowej Prywatności (Matuszewski: 98) to materiał na odrębną rozprawę.

[13] O przydatności pojęcia pola znaczeniowego w badaniu przekładów poetyckich zob. Balcerzan, 1998: 41–54.

zwiększających trudność i czas percepcji[14]. Intensyfikacji, utrudnieniu, wydłużeniu percepcji służą w przekładzie nie tylko zeugmatyczne sprzężenie znaczeń dosłownych i przenośnych, niezwykłe użycie formy liczby mnogiej („głody"), barbaryzm „spicz" i nagromadzenie wyrazów wieloznacznych (do których wrócę za chwilę), ale także tautacyzmy (zbitki spółgłoskowe: „mł" („młody, młody, młody), „gł" (głody, głazy, głębię) „dł" (bydło), „wzn"/ „zn" (wznoszę, znicz, trucizny), „st"/ „stk"/ „str" (listki, pustkę, bestie, strawą) oraz celowe zniekształcenia składni. Agramatyczność wynika z pominięcia przyimka miejsca „w" w dwóch początkowych i dwóch końcowych wersach: „Każdy młody, młody, młody/ (W) Brzuchu ma diabelskie głody". Pominięcie przyimka nie jest przy tym ani wynikiem usterki typograficznej, ani wyrazem translatorskiej inwencji lingwistycznej, tylko odwzorowaniem syntaktycznej idiosynkrazji oryginału. Podstawę przekładu Balcerzana stanowił bowiem maszynopis pozbawionego tytułu wiersza z dwukrotnie wykreślonym przyimkiem „w" – sporządzony na podstawie rękopisów Burluka i dostarczony tłumaczowi przez Wiktora Woroszylskiego[15]. W takiej bezprzyimkowej wersji wiersz był też wcześniej publikowany we wspominanym już zbiorze *Rżanoje słowo*. *Riewolucyonnaja chriestomatija futuristow* (1918). Jak bowiem wykazał Maksim Szapir, pomijanie przyimków w wierszach Burluka i Majakowskiego było w istocie „szczególną postacią solecyzmu" (Szapir: 25). Roman Jakobson widział w tym zabiegu „najczystszy eksperyment" (zob. Winokur: 268). Trzeba podkreślić, że futurysta Stern, korzystając z bezprzyimkowej podstawy tekstowej zamieszczonej w zbiorze *Rżanoje słowo…*, skorygował składnię wiersza Burluka, rezygnując z uniezwyklającego rozchwiania więzi syntaktycznych. Likwidacja przyimka w przekładzie Balcerzana była tyleż odwzorowaniem typografii maszynopisu z oryginałem, co wynikiem literaturoznawczego odkrycia źródeł specyficznej (anakolutycznej, pozbawionej przyimków, eliptycznej, inwersyjnej) składni Burluka w konwencji telegramu[16]. Ten sam uniezwyklający chwyt syntaktyczny Balcerzan odwzorował w przekładach innych wierszy Burluka: *Kupal'nica le-*

[14] Terminy Wiktora Szkłowskiego.

[15] Dziękuję Panu Profesorowi Edwardowi Balcerzanowi za udostępnienie maszynopisu stanowiącego podstawę przekładu oraz za zwrócenie uwagi na filologiczną osobliwość oryginału.

[16] O poetyce telegramu w polskiej poezji futurystycznej zob. Balcerzan 1979: 132–133. O znaczeniu Marinettowskiego „liryzmu telegraficznego" zob. Brzękowski: 47 i Kurek: 86.

żała pod otkosom… („Już wykapana legła śród kosaćców…") oraz *Nieżdannyje wizitiory* ("Nieoczekiwani wizytnicy") (Dąbrowski, Mandalian, Woroszylski: 420). Jak podsumował Balcerzan w szkicu o destrukcji i rekonstrukcji języka w twórczości rosyjskich kubofuturystów, „operacje językowe, powołane dla zburzenia starej konwencji, okazały się elementami nowych, wciąż aktywnych stylów poetyckich" (Balcerzan, 1966: 38).

Pastiszowość przekładu Balcerzana *Każdy młody, młody, młody…* jest rezultatem zastosowania przez uczonego-tłumacza metody przekładu zakładającej profesjonalną analizę poetyki autora, a następnie rekonstrukcję w języku docelowym zasad, które stanowią o jej niepowtarzalnej tożsamości (zob. Barańczak, 1992: 87). Diagnoza zagęszczenia specyficznych właściwości burluczej poetyki w przekładzie nie powinna jednak przesłaniać faktu, że twórcza wyobraźnia Edwarda Balcerzana to zarazem wyobraźnia jednego z reprezentantów nurtu lingwistycznego w poezji polskiej. Jak na poetę-lingwistę przystało, autor *Granicy na moment* wykorzystuje wieloznaczeniowość słów, uruchamiając rozmaite porządki rzeczy – równocześnie (Sławiński: 270). „Treściwy" spicz jest zarazem „zwięzły", „dosadny", „pełen treści" oraz „bogaty w istotne składniki odżywcze" (o pożywieniu, np. paszy dla zwierząt). Różne znaczenia „treściwego spiczu" przenikają się nawzajem, wskazując na nierozerwalny związek poznawania, mowy/ pisma/ twórczości i pożerania, które Aage A. Hansen-Löve nazywał „połykaniem świata i tekstu" (Hansen-Löve, 2020) znamiennym dla rosyjskiej awangardy. „W locie" oznacza zarówno „bardzo szybko, między jedną czynnością a drugą", jak i „lecąc" (np. w odniesieniu do ptaków). Znicz to zarówno ogień palący się w miejscach otoczonych czcią, pochodnia zapalana w miejscu igrzysk i przekazywana w sztafecie pokoleń kolejnym zawodnikom, jak i lampka nagrobkowa. „Strawa" to zarówno „pożywienie", jak i „uczta wieńcząca obrzędy pogrzebowe" lub „przepędzenie czasu". Antynomię jadalne – niejadalne podtrzymują wieloznaczne słowa: „skiby" (wąskie pasy ziemi odwalane na bok odkładnią pługa przy oraniu", „fałd skalny oderwany od podstawy, wtórnie pofałdowany i złuskowany" i „kawałek czegoś odkrajanego, np. chleba, kromka, pajda"). Tę dwuznaczność silnie wydobywa przekład Pomorskiego – „gliny skiba". Humor wywołany przez deleksykalizację związku frazeologicznego „iść gęsiego" („wzdłuż jednej linii, jeden za drugim" – na wzór gęsi) w zestawieniu z epitetem „dumny" powoduje obniżenie (poważnego,

wzniosłego, triumfalnego) tonu wypowiedzi i wprowadza, oprócz groteskowej animalizacji, element autoironii, podobnie jak żartobliwy, potoczny „spicz". Dla tłumacza-poety lingwistycznego wyrażenia *kuszat' kamni*, *kuszat' goriecz*, *łopat' pustotu* musiały rezonować z takimi kliszami językowymi i frazeologizmami w języku polskim, jak „żywić się powietrzem", „gryźć ziemię", „gryźć glebę", „gryźć kamienie", „spijać słodycz", „wypić do dna kielich goryczy", „jeść gorzki chleb", „żyć o suchym chlebie", „karmić się frazesami" itd.), które poezja lingwistyczna odświeżała kontekstowo lub formalnie. Obnażaniu wieloznaczności mówionego języka potocznego, deleksykalizacji utartych zwrotów językowych nieodłącznie towarzyszy moment ludyczny: zabawa słowami, dowcip językowy. W przekładzie Balcerzana, jak w oryginalnej poezji lingwistycznej, „[u]wikłane w związki syntaktyczne słowo zaczyna dążyć do ujawnienia swych wszystkich znaczeń równocześnie. […] Uzyskiwana drogą kontaminacji językowej […] skrótowość, kondensacja przekazu, demask[uje] zarazem niektóre paradoksy ekonomiczności języka" (Świrek: 90, 94).

Między oryginałem a… oryginałem

Rozważania na temat związków intertekstualnych między twórczością oryginalną i przekładową niepomiernie komplikuje rodowód Burlukowego wiersza. Otóż *Op. 75*, „jeden z symboli rosyjskiej awangardy" (Demenok, 2017) i jedna z najoryginalniejszych proklamacji jej „agresywnego witalizmu" (Plechanowa: 268), wyraz grupowej poetyki kubofuturystów, a zarazem twórcze credo Burluka, wiersz stanowiący podstawę translatorskiego pastiszu burluczej poetyki (w przekładzie Balcerzana), parodii dekadentyzmu i biologizmu Sterna (w przekładzie Bandrowskiego) i retrospektywnego, aposteriorycznego manifestu polskich futurystów (w przekładzie Sterna) – wcale nie jest niezależnym, samorodnym, „samoistnym" wytworem inwencji poetyckiej kubofuturysty, ale – przeciwnie – stanowi „związany" obiekt interpretacji[17] jako tłumaczenie utworu Arthura Rimbauda znanego pod oksymoronicznym, aliteracyjnym, homofonicznym[18]

[17] Terminy S. Barańczaka (1974).

[18] Zob. Porter: 229.

tytułem *Fétes de la faim* [Święta głodu] z tomu *Nouveaux vers et chansons* [Nowe wiersze i pieśni] (1872):

Ma faim, Anne, Anne,
Fuis sur ton âne.
Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.
Dinn! dinn! dinn! dinn! je pais l'air,
Le roc, les Terres, le fer.

Tournez, les faims! paissez, faims,
Le pré des sons!
Puis l'humble et vibrant venin
Des liserons;

Les cailloux qu'un pauvre brise,
Les vieilles pierres d'églises,
Les galets, fils des déluges,
Pains couchés aux vallées grises!

Mes faims, c'est les bouts d'air noir;
L'azur sonneur;
– C'est l'estomac qui me tire,
C'est le malheur.

Sur terre ont paru les feuilles:
Je vais aux chairs de fruit blettes.
Au sein du sillon je cueille
La doucette et la violette.

Ma faim, Anne, Anne!
Fuis sur ton âne.
(Rimbaud: 45)

Wiersz stroficzny zbudowany z pięciu strof 4-wersowych ze zmienną liczbą sylab w wersach (od 4 do 7) i rymami mieszanymi ma budowę klamrową. Utwór otwiera i zamyka ten sam dwuwiersz z personifikacją głodu, wykorzystujący chwyt aliteracji („powtórzenia głoski „a") i homofonii (*Anne – âne*), pełniący funkcję egzorcystyczną – odpędzania uroków (zob. Wojtynek-Musik: 69). Zachowując klamrowość kompozycji poetyckiej, Burluk odstąpił od stroficznej budowy oryginału, zawężając zarazem repertuar środków stylistycznych, które w oryginale służyły zagęszczaniu sensualności obrazowania. Zrezygnował

z symbolistycznych synestezji (*vibrant venin* – wibrujący jad, *les bouts d'air noir* – wypustki czarnego powietrza, *l'azur sonneur* – dzwoniący błękit) opisujących zarówno somatyczny ból powodowany głodem, jak i intelektualny głód tworzenia podmiotu lirycznego[19], oraz ograniczył liczbę środków stylistyczno-językowych apelujących do wyobraźni dotykowej, wzrokowej (epitety „czarne powietrze", „dzwoniący błękit", zieleń młodych listków, kolory przejrzałych owoców, szarość kamieni), zapachowej (roszpunka, fiołek, owoce), smakowej, słuchowej (aliteracje, onomatopeiczne *Dinn! Dinn! Dinn! Dinn!*, metafory „łąka dźwięków", „dzwoniący błękit") i somatycznej. Burluk zaniechał właściwych oryginałowi gier homofonicznych (*Anne – ane, sons* – otręby i dźwięki, *fêtê/ fêtês/ faites/ faîtes de la faim/ fin* – uczta/ święto/ wakacje/ robić/ szczyty/ wierzchołki głodu/ końca) zabaw z kliszami językowymi i stereotypami mowy potocznej (zob. Culler: 84–87). Oczyścił wiersz z aluzji biblijnych i symboliki religijnej (*fils des déluges/ Pains couchés aux vallées grises!*; *les vieilles pierres d'églises*) (zob. Wetzel: 129). Rezygnując z formy liryki bezpośredniej (wyznania zindywidualizowanego „ja" lirycznego o własnych doznaniach, pragnieniach, przeświadczeniach) na rzecz liryki podmiotu zbiorowego, tłumacz-„Hylaejczyk" zachował formę liryki inwokacyjnej (w oryginale apostroficzne zwroty *Ma faim, Anne, Anne!/ Fuis sur ton âne*; *Tournez, les faims!*, w wersji rosyjskiej: zwrot do „wy") i wzorzec rytmiczny wzorowany na twórczości ludowej, a także antynomiczną kompozycję i oksymoroniczne obrazowanie Rimbaudowskiego oryginału. Konstrukcja myślowa (i obrazowa) wiersza, który Jean-Pierre Richard określił mianem „wojennej pieśni mineralnego łakomstwa, hymnu na cześć suszy" (Richard: 150), opiera się na szeregu przeciwstawień: niejadalnego (ziemia, kamienie, powietrze, skała, żelazo, moreny, dźwięki, jad powojów, kamyki, głazy, moreny) i jadalnego (chleby, liście, owoce), suchego świata kamieni i świata „pierwotnej wilgoci", „płynnej płodności", „ukrytej wody" (zob. Richard: 150–151), żywiołu ziemi (skały, kamienie, żelazo, moreny) i żywiołu powietrza. Antynomiczność wzmacniają ciągłe transpozycje dosłownego w metaforyczne (głód fizyczny i intelektualny, pożywienie i strawa duchowa, potrzeby egzystencjalne i artystyczne). Utożsamienie artysty z głodem i pragnienia z jego obiektem (zob. Porter: 229–230) dokonuje się dzięki animalistycznej metaforyce (*je pais l'air,/*

[19] Szerzej na ten temat zob. Wojtynek-Musik 70.

le roc, les Terres, le fer – „pasę się powietrzem,/ skałą, Ziemiami, żelazem"; *paissez, faims* – „Paście się, głody"). Animalizację wzmacnia pluralizacja „głodów" (*faim – faims*). W animistycznej wyobraźni Rimbauda „minerał jest […] zakrzepłą rośliną, a kwiat roztopionym kamieniem […], geologia pokrywa się z botaniką […] kamień jest […] owocem, żywym wytworem ziemi…" (Richard: 150; rozstrzelenie czcionki w oryginale). W Rimbaudowskiej poetyce enumeracji (szeregach rzeczy jadalnych i niejadalnych) można dosłuchać się dalekiego echa synonimicznych wyliczeń z *La vie de Gargantua et de Pantagruel* [pol. *Gargantua i Pantagruel*] Françoisa Rabelais'go.

Translacyjna proweniencja *Op. 75* Burluka, odnotowana mimochodem przez Sterna (1970: 202) i nieznana Balcerzanowi, była dobrze czytelna dla współczesnych. Teoretyk i krytyk literatury, Korniej Czukowski, pisał o dytyrambie Burluka: „Lubię ten wiersz. Nie jest martwy, ma wyrazistość i dynamikę. Szkoda, że to przekład... chociaż właśnie jako taki jest piękny" (Czukowskij: 145). Wadim Szerszenewicz, teoretyk rosyjskiego egofuturyzmu i imażynizmu, tłumacz dzieł Marinettiego, złośliwie zauważył, że spośród wszystkich wierszy Burluka „tylko ten można uznać za niezły, a to głównie dlatego, że jest przekładem Rimbauda" (1990: 51). Rzeczywiście, w niektórych wydaniach wiersz nosi tytuł *iz A.R.*, czyli „iz Artiura Riembo" [z Arthura Rimbauda] (zob. np. Alfonsow: 115). Niezależnie od skrajnie zróżnicowanych pomysłów uchwycenia statusu wiersza Burluka – od „przekładu programowego" (Gorkin, 2006) poprzez „swobodną parafrazę" (Liwszyc: 77; Stern, 1970: 113, 202), „swobodną wariację na motywach [oryginału]" (Fiodorow, 1940: 104) i „imitację" (Markov: 123), po „przekład wolny" (Kałauszyn: 582) lub „radykalną (i zasadniczo polemiczną) transformację" (Pawłowiec: 303) – nie podlega dyskusji, że Burluk w swojej praktyce translatorskiej uprzywilejował technikę (telegraficznego, chciałoby się powiedzieć) skrótu. Relację tekstów Rimbauda i Burluka trafnie charakteryzuje termin semiotyka ze szkoły moskiewsko-tartuskiej, tłumacza Michaiła Gasparowa: „przekład konspektowy" [*konspektiwnyj periewod*], który polega na kondensacji semantycznej oryginału i odcięciu zbędnego (z punktu widzenia odbiorców w kulturze docelowej) balastu lub „przekład fragmentaryczny", który Balcerzan zdefiniował jako „całość pomniejszoną przez tłumacza nielinearnie, nie o sekwencje tekstu wyjściowego, lecz o porządki strukturalne" (Balcerzan, 2022: 13). Wiersz jest „napisany jakoś inaczej, mocno, młodzieńczo" – pisał

o burluczej wersji Rimbauda Nobert Jewdajew, azerbejdżański poeta, biograf Burluka i znawca emigracyjnej twórczości kubofuturysty (Jewdajew: 621). Odrzucając rozliczne rozwiązania formalno-treściowe (zarówno te „archaiczne", jak i te wyprzedzające epokę – nie tylko Rimbauda, ale nawet kubofuturystów, jak eksperymenty z kliszami językowymi i stereotypami mowy potocznej), Burluk przetransponował na język kubofuturystów koncept „diety mineralnej" mającej zaspokoić metafizyczny głód. Zdołał wydobyć to, co Miriam nazwał „nieukojonym pragnieniem poznania wszystkiego" (Miriam: 241), „młodzieńczym upojeniem życiem" (Miriam: 260), dążeniem do „wchłonięcia wszystkiego" (Miriam: 262), „żądzą wszystkości" (Miriam: 262) znamienną dla poetyki Rimbauda. Poprzez swoją skrótowość, rzeźkość, ekspresywność, przekład Burluka udobitnił jedną z najistotniejszych cech twórczości Rimbauda: poetykę syntetycznego skrótu, lakoniczność zrodzoną z „bogactwa wyobraźni" (Richard: 161). W tym miejscu warto przypomnieć słowa Wojciecha Natansona, że to właśnie „[m]etafora, lapidarność, szybkość czynią Rimbauda prekursorem awangardy" (Natanson: 102). Burluk wprowadził – nieobecny w solipsystycznym monologu lirycznym Rimbauda – aspekt wspólnotowości i impetu działań „młodych", wzmacniając – w duchu swojej epoki – kosmiczny wymiar zbiorowego głodu („*budem łopat' pustotu,/ Głubinu i wysotu*"). Radykalny, kondensacyjny, aktualizacyjny, „lokalizacyjny" gest Burluka (o intencji redukcyjnej, spektakularnej fragmentaryzacji) bynajmniej nie był w historii rosyjskiej literatury przekładowej odosobniony. „Przekład konspektowy", uznany za kluczowy wskaźnik ewolucyjnej specyfiki kultury rosyjskiej, miał swój precedens chociażby w poemacie Aleksandra Puszkina *Pir wo wremia czumy* (1832), nawiązującym do poematu dramatycznego *The City of the Plague* Johna Wilsona (1816). Właściwie całe dzieło Puszkina, jak konkludował Gasparow, było swoistym „skrótem kultury europejskiej dla Rosji" (Gasparow: 190). Trudno odrzucić pokusę przedstawienia relacji między dytyrambem Burluka a Rimbaudowskim „hymnem" w kategoriach pożerania oryginału przez tłumacza-poetę – jak w przypadku *Pieśni o głodzie* Brunona Jasieńskiego pożerającego *Obłako w sztanach* Władimira Majakowskiego (zob. Surdykowska: 81). Uzasadnienie takiego ujęcia można znaleźć zarówno w historii dyskursu teoretyczno- i krytycznoprzekładowego[20],

[20] Szerzej na temat historycznych konceptualizacji przekładu jako pożerania w europejskim dyskursie przekładoznawczym zob. Fulińska: 329–331; Hermans: 104–105.

jak i we wspomnieniach Benedikta Liwszyca, który reakcję kubofuturysty na poezję Rimbauda opisywał jako istną „ucztę głodu":

> Burluk na moich oczach pożerał swojego boga, swoje chwilowe bożyszcze... Oto prawdziwe mięsożerstwo! Oblizywanie zębów, ziejący nad kolanem trójkąt: „cały świat do mnie należy!" (…)
>
> Jakże kusząca jest ta drapieżność! Gdziekolwiek spojrzeć, świat leży nagi do niemożliwości, piętrzy się wokoło odartymi ze skóry górami, krwawymi zwałami dymiącego mięsa: chwytaj, rwij, wgryzaj się, miażdż, twórz go od nowa – cały, cały należy do ciebie!
>
> (Liwszyc: 12)

Dystans dzielący Rimbaudowskie „święta głodu" od kubofuturystycznego „dytyrambu o żarłoczności", ludycznego biologizmu *Utwierdzenia w dzielności*, retrospektywnego futuryzmu *Pochwały rzeźkości* czy „diabelskich głodów" wiersza lingwistycznego uwidacznia samodzielność i twórczą aktywność autorów -tłumaczy, dla których „przekład staje się laboratorium pisarstwa oryginalnego" (Balcerzan, 2016: 361). Potwierdza ciągłość linii poetyckiej od francuskich *poètes maudits* do awangardyzmu i od awangardyzmu do poezji lingwistycznej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, w której innowacyjne zabawy z kliszami językowymi i stereotypami mowy potocznej osiągnęły swój rozkwit. Rozwój „Rimbaudowskiej tradycji awangardowej" (Noland, Watten: 9) poprzez międzykulturowe i międzyjęzykowe przemieszczenia oraz rewitalizacje uświadamia historycznoliteracką aktywność przekładu.

Do kompilowanej tu antologii interpoetyckich dialogów o głodzie tworzenia należałoby jeszcze włączyć polską serię przekładową Rimbaudowskiego *Fétes de la faim*, na którą składają się dwie wersje *Głodu* (1932, 1935) przywódcy Awangardy Lubelskiej – Józefa Czechowicza, *Głód* Stefana Napierskiego (1933), „ostatniego dekadenta Młodej Polski" (Kaliściak), *Uczta głodu* krakowskiego awangardysty, tłumacza europejskiej poezji surrealistycznej Adama Ważyka (1947), *Głód* Artura Międzyrzeckiego i *Uczty głodu* sudeckiego poety Ryszarda Mierzejewskiego. W tych utworach intertekstualne związki twórczości własnej i przekładowej kolejnych indywidualności poetyckich są tak ścisłe, jak w wierszu *Pocałuj w usta Rimbauda* (1991) Krzysztofa Karaska – redaktora *Poezji wybranych* Sterna i nowofalowego poety, który w formule zaczerpniętej z *Canticum canticorum* (1928) Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego na zasadzie centonu

scalił w oryginalną kompozycję poetycką fragmenty Rimbaudowskiego *Fétes de la faim* w wersjach Ważyka i Napierskiego. Podsumowując polską recepcję Rimbauda, Wojciech Natanson pisał: „Tyle wybitnych indywidualności poetyckich, na tylu i tak ważnych etapach naszej artystycznej historii, podejmowało się tłumaczenia Rimbauda – iż zbadanie tych przekładów stałoby się po trosze fragmentem porównawczego studium o rozwoju polskich pojęć poetyckich" (Natanson: 100). Analiza polskich przekładów *Fétes de la faim* to już jednak materiał na odrębną rozprawę z poetyki historycznej przekładu – w horyzoncie modernistycznego dyskursu o głodzie jako metaforze twórczości, artyzmu i autonomii estetycznej[21], a także w kontekście wielkich kataklizmów historycznych XX wieku, które uczyniły głód jednym z najbardziej dojmujących doświadczeń somatycznych.

Bibliografia

Alfonsow, Władimir, red. *Poezija russkogo futurizma*. Sankt-Pieterburg: Akadiemiczeskij projekt, 1999.

Asiejew, Nikołaj. *Sobranije stichotworienij: Stichotworienija 1912–1925 gg*. Moskwa, Leningrad: Gosudarstwiennoje izdatielstwo, 1928.

Balcerzan, Edward. „Jak bolał policzek powszechnemu gustowi", *Nurt* 9 (1966): 36–38.

------. *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.

------. „Futuryzm". *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 1. Red. Jerzy Kądziela, Jerzy Kwiatkowski, Irena Wyczańska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979. 119–141.

------. *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice: Śląsk, 1998.

------. „Przekład-laboratorium. Julian Przyboś tłumaczy Pawła Tyczynę". *Literatura na Świecie* 1–2 (2016): 358–377.

------. „Epistemologia przekładu: domyślna i wysłowiona". *Przekładaniec* 45 (2022): 7–18.

[21] Szerzej o „sztuce głodu" jako fundamentalnym wyróżniku modernizmu zob. np. Moody (2018) i Ellmann (1993).

Bandrowski, Jerzy. *Wściekłe psy*. Lwów, Poznań: Wydawnictwo Polskie, 1921.

Bańcer, Stefania. „Materiały do bibliografii recepcji Rimbauda w Polsce". *Przegląd Humanistyczny* 2 (1966): 147–175.

Barańczak, Stanisław. „Przekład artystyczny jako «samoistny» i «związany» obiekt interpretacji. (Na marginesie niektórych polskich tłumaczeń Gottfrieda Benna)". *Z historii i teorii przekładu artystycznego*. Red. Jacek Baluch. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1974. 47–74.

------. „Karkołomna dłubanina. O tłumaczeniu Brodskiego". Tegoż. *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Wyd. 2. Poznań: Wydawnictwo a5, 1992. 78–92.

Brzękowski, Jan. *Poezja integralna*. *Elementy i struktura. Budowa. Poezja stosowana a poezja proletarjacka*. Warszawa: Biblioteka a.r, 1933.

Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara. *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016.

------. „Co widzi «burlucze oko»? Przekład literacki jako zdarzenie percepcyjne". *Porównania* 26 (2020): 39–60.

Chlebnikow, Wielimir, *Tworienija*. Moskwa: Diriekt Miedija, 2016.

Culler, Jonathan D. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.

Czukowskij, Korniej. „Obrazcy futuristiczeskoj litieratury". *Literaturno-chudożestwiennyje almanachi izdatiel'stwa „Szypownik"* 22 (1914): 137–154.

Dąbrowski, Witold, Andrzej Mandalian, Witold Woroszylski, red. *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej 1880–1967*. T. 1. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.

Diemienok, Jewgienij. *Każdyj mołod, mołod, mołod… K jubileju Dawida Dawidowicza Burliuka*. http://ruslo.cz/index.php/arkhiv-zhurnala/2017/02-2017/item/1864-kazhdyj-molod-molod-molod-k-yubileyu-davida-davidovicha-burlyuka [dostęp: 31.08.2023].

Fiodorow, Andriej. „Majakowskij i litieratura Zapada (Swjazi Majakowskogo s nowiejszej zapadnoj poeziej)". Władimir Majakowskij, *Sbornik*. T. 1. Red. Aleksandr Dymszyc, Oriest Cechnowicer. Moskwa: Izdatiel'stwo Akadiemii nauk SSSR, 1940. 94–125.

Fulińska, Agnieszka. *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu.* Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000.

Gasparow, Michaił. *Zapisi i wypiski*. Moskwa: Nowoje litieraturnoje obozrienije, 2000.

Hansen-Löve, Åage A. *Russkii formalizm. Mietodologiczeskaja riekonstrukcyja razwitijia na osnowie princypa ostranienija*, pieriew. S. Romaszko. Moskwa: Jazyki russkoj kul'tury, 2001.

------. *S'jedienije knig i jazykowoj post ot Gogolia do Charmsa. Izobilie i askieza w russkoj litieraturie: Stołknowienija, pieriechody, sowpadienija. Sbornik statiej*. Red. Jens Chierlt [Jens Herlth], Kristian Cendier [Christian Zehnder]. Moskwa: Nowoje litieraturnoje obozrienije, 2020. 47–75.

Hermans, Theo. „Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation". *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Red. Theo Hermans. London, Sydney: Croom Helm, 1985. 103–135.

Jewdajew, Norbert. „Tajna w mastierskoj Burliuka". *Linija sud'by*, sost. Wadim Tielicyn. Moskwa: Sobranije, 2007. 618–624.

Kaliściak, Tomasz. „Stefan Napierski, czyli ostatni dekadent Młodej Polski". Tegoż. *Katastrofy odmieńców*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011. 181–228.

Kałauszyn, Boris. *Burliuk. Cwiet i rifma*. Ks. 1: *Otiec russkogo futurizma*. Sankt-Pietierburg: Apołłon, 1995.

Karasek, Krzysztof. „Pocałuj w usta Rimbauda". *Kwartalnik Artystyczny* 2 (1994): 6–9.

Krasickij, Siergiej. „Poety Burluki". Dawid Burliuk, Nikołaj Burliuk. *Stichotworienija*. Sankt-Pietierburg: Gumanitarnoje agientstwo Akadiemiczeskij projekt, 2002. 5–65. https://ruslit.traumlibrary.net/book/burluk-poems/burluk-poems.html#work001 [dostęp: 25.04.2023].

Krassowski, Maciej. *Baudelaire i Rimbaud. Poeci wielkiego przełomu*. Warszawa: Dom Wydawniczy Jota, 1991.

Kruczonych, Aleksiej. „Satir odnogłazyj (o D. Burliukie)". *K istorii russkogo futurizma. Wospominanija i dokumienty*. Moskwa: Gilieja, 2006. 121–129.

Kurek, Jalu. „Elementy: linia prosta". *Linia* 4 (1932): 85–86.

Lisowski, Jerzy, red. *Antologia poezji francuskiej*. T. IV: *Od Rimbauda do naszych dni*. Wyd. 2 rozszerz. Warszawa: Czytelnik, 2006.

Liwszyc, Benedikt. *Półtoraoki strzelec*. Tłum. Adam Pomorski. Warszawa: Czytelnik, 1995.

Majerski, Paweł. *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.

Markov, Vladimir. *Russian Futurism: A History*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1968.

Matuszewski, Ryszard. „Lektury poetyckie (II) (przegląd z dystansem)". *Miesięcznik Literacki* 10–11 (1986): 90–99.

Moody, Alys. *The Art of Hunger: Aesthetic Autonomy and the Afterlives of Modernism*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Miriam [Przesmycki Zenon]. „Jan Arthur Rimbaud". *Chimera* 4/5 (1901): 217–267.

Natanson, Wojciech. „Proces Rimbauda wznowiony". *Twórczość* 10 (1949): 93–102.

Noland, Carrie, Barrett Watten. „Introduction". *Diasporic Avant-Gardes. Experimental Poetics and Cultural*. Red. Carrie Noland, Barrett Watten. New York: Pallgrave Macmillan, 2009. 1–30.

Pawłowiec, Michaił. „Sowieckij byt w poezii Lwa Łosiewa". *Poetik des Alltags. Russische Literatur im 18.–21. Jahrhundert/ Poetika byta. Russkaia literatura XVIII–XXI* ww. Red. Alexander Graf. München: Herbert Utz Verlag, 2014. 299–306.

Plechanowa, Irina. *Fiłosofija żyzni w russkoj litieraturie XX–XXI wiekow: ot żyzniestrojenija k witalnosti: monografija*. Irkuck: Izdatiel'stwo Irkuckogo Gosudarstwiennogo Uniwiersitieta, 2013.

Porter, Laurence M. *The Crisis of French Symbolism*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1990.

Richard, Jean-Pierre. *Poezja i głębia*. Tłum. i posł. Tomasz Swoboda. Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria, 2008.

Rimbaud, Arthur. *Œuvres Complètes*. Red. Rolland de Reneville, Jules Mouquet. Paris: Pléiade, 1963.

Rżanoje słowo. Riewolucyonnaja chriestomatija futuristow. Wstęp Anatolij Łunaczarskij. Pietierburg: Iskusstwo mołodych, 1918.

Russell, Charles. *Poets*, *Prophets, and Revolutionaries*: *The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*. New York: Oxford University Press, 1985.

Skotnicka, Anna, Piotr Fast. „Poetyka wyliczanki rosyjskiej". *O poezji rosyjskiej. Od pieśni ludowej i poezji staroruskiej do liryki nowożytnej i współczesne*j. Red. Ryszard Łużny. Warszawa, Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1984. 55–61.

Sławiński, Janusz. „Próba porządkowania doświadczeń" [1964]. *Z problemów literatury polskiej XX w. Księga zbiorowa*. Red. Stefan Żółkiewski, Henryk Wolpe, Henryk Markiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. 263–278.

Stern, Anatol. *Legendy naszych dni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969.

------. [1964]. *Poezja zbuntowana*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.

------. *Piliśmy pieśni. Przekłady z poezji rosyjskiej*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1971.

------. *Wiersze zebrane*. T. 1. Oprac. Andrzej K. Waśkiewicz. Kraków, Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985.

------. *Wiersze zebrane*. T. 2. Oprac. Andrzej K. Waśkiewicz. Kraków, Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1986.

Surdykowska, Aleksandra. „Czy Majakowski był nam obcy. Eksperymenty rosyjskich twórców początku XX wieku a ruch awangardowy w Polsce". *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo? Interpretacje*. Red. Michalina Kmiecik, Małgorzata Szumna. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014. 71–83.

Swjatogor. *Radost' igrajuszczego zwierja* [1922]. Tegoż. *Poetika. Biokosmizm. (A)tieołogija*. Oprac. Jewgienij Kuczinow. Moskwa: Common Place, 2017. 115–118.

Szapir, Maksim. „Jazyk poeticzeskij". Tegoż. *Universum versus: jazyk, stich, smysł v russkoj poezii XVIII–XX wiekow*. Moskwa: Jazyki russkoj kultury, 2000.

Szerszeniewicz, Wadim. „Wielikolepnyj oczewidiec: Poeticzeskije wospominanija 1910–1925 gg". *Moj wiek, moi druz'ja i podrugi: Wospominanija Mariengofa, Szerszeniewicza, Gruzinowa: Sbornik*, red. Siergiej Szumichin, Konstantin Jurjew. Moskwa: Moskowskij raboczij, 1990.

Szerszeniewicz, Wadim, red. *Dochłaja łuna: Sbornik jedinstwiennych futuristow mira poetow „Gilei": Stichi, proza, stati, risunki, oforty*. Moskwa: Gilieja, 1913.

Szkłowski, Wiktor. „Sztuka jako chwyt". Tłum. Ryszard Łużny. *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski. Kraków: Znak, 2006. 95–111.

Szokalskij [Szokalski], Jerzy. „Rossija, jejo kultura i litieratura w chudożestwiennoj prozie Jerzy Bandrowskogo". *Sławjanskije cztienija III*. Daugavpils-Rezekne: Izdatielstwo Łatgalskogo kulturnogo centra, 2003. 244–262.

Świrek, Anna. *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*. Zielona Góra: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1985.

Timofiejew, Leonid. „Stanowlenije liriczeskogo gieroja w tworczestwie ranniego Majakowskogo". *Litieratura w szkole* 3 (1963): 18–28.

Waśkiewicz, Andrzej K. „*Irrealna gwiazda*: o poezji Anatola Sterna". *Pamiętnik Literacki* 4 (1979): 163–190.

Ważyk, Adam. *Od Rimbauda do Eluarda*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964.

Wetzel, Hermann H. *Rimbauds Dictung. Ein Versuch*, „*die rauhe Wirklichkeit zu umarmen*". Stuttgart: Metzler, 1985.

Winokur, Grigorij. „Futuristy – stroitieli jazyka". Tegoż. *Fiłołogiczeskije issledowanija: Lingwistika i poetika*. Moskwa: Nauka, 1990. 14–22, 263–271.

Wojtynek-Musik, Krystyna. *„Terra rhetorica" w poezji Rimbauda*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.

Wyka, Kazimierz. „Dwa skrzydła poezji Anatola Sterna". Anatol Stern. *Poezje (1918–1968)*. Wstęp Kazimierz Wyka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969. 5–24.

Zaworska, Helena. „Przemiany polskiego futuryzmu". *Literatura polska 1918–1932*. Red. Alina Brodzka, Helena Zaworska, Stefan Żółkiewski. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1975. 349–367.

------. *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.

From Rimbaud to Balcerzan. Interpoetic Dialogues on the Hunger for Creation

Summary

The paper discusses the problems of historical poetics of translation and unveils intertextual relations between Arthur Rimbaud's "Fétes de la faim" (1872), David Burliuk's Cubo-Futurist "Op. 75" (1913) and three Polish translations of Burliuk's poem provided by Jerzy Bandrowski (1921), Anatol Stern (1971) and Edward Balcerzan (1971). Blurring the distinction between originals and translations, the analyzed poems highlight the creativity of poets-translators in the development of the 20th-century European poetry with its inherent intercultural and interlingual displacements. Successive revitalizations of "Rimbaud's avant-garde tradition" bring awareness of the historical-literary activity of translation.

Keywords: intertextuality, historical poetics of translation, avant-garde, Polish Futurism, Cubo-Futurism, linguistic poetry

Słowa kluczowe: intertekstualność, poetyka historyczna przekładu, awangarda, polski futuryzm, kubofuturyzm, poezja lingwistyczna

Cytowanie

Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara. „Od Rimbauda do Balcerzana. Interpoetyckie dialogi o głodzie tworzenia". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 195–219. DOI: 10.18276/rk.2023.14-09.

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 221–249
DOI: 10.18276/rk.2023.14-10
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Katarzyna Lukas
Uniwersytet Gdański
ORCID: 0000-0003-0632-8966

Między Celanowskim milczeniem a Brechtowską precyzją. Przekłady poezji Bertolta Brechta w twórczości Ryszarda Krynickiego

Poeci niemieckojęzyczni obecni są w twórczości Ryszarda Krynickiego od jej nowofalowych początków. Rainer Maria Rilke, Bertolt Brecht, Reiner Kunze, Nelly Sachs, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Gottfried Benn, Max Hölzer, Hans Arp, Wilhelm Klemm, a ostatnio Joachim Sartorius – to autorzy, których Krynicki przywołuje we własnych wierszach, tłumaczy, wydaje, komentuje[1]. Część z nich „tylko" czyta: jak sam przyznaje (w zbiorze wywiadów pt. *Gdybym wiedział* [Krzywania: 66, 214]), opanował język niemiecki po to, by czytać w oryginale Rilkego, ale żadnego z jego wierszy nie przetłumaczył (Krzywania: 37)[2]. Niektórzy z przekładanych przezeń twórców pojawiają się epizodycznie, inni – jak Celan czy Brecht – towarzyszą mu przez dziesięciolecia.

[1] Za propagowanie kultury niemieckiej za granicą Krynicki otrzymał w 2000 r. nagrodę im. Friedricha Gundolfa, przyznaną przez Niemiecką Akademię Języka i Poezji (Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung); laudację z tej okazji wygłosił Karl Dedecius, zob. https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/friedrich-gundolf-preis/ryszard-krynicki (dostęp: 16.09.2023).

[2] Wypowiadał się natomiast o przekładzie Adama Pomorskiego (Krynicki, 1995).

Jak zgodnie podkreślają badacze[3], w przypadku Krynickiego ról poety i tłumacza nie sposób rozgraniczyć – tym bardziej, że on sam swoją działalność poetycką, translatorską i wydawniczą postrzega jako całość (Krzywania: 133, 230). Nie hierarchizuje przy tym swoich twórczych działań: uważa przyswajanie polszczyźnie arcydzieł poezji obcojęzycznej za pracę równoważną własnemu pisarstwu (Krzywania: 133, 230), a wręcz bardziej pożyteczną (Krzywania: 150). Nie widzi różnicy między przekładaniem cudzego wiersza a pisaniem własnego; tłumaczy liryki, które sam by chętnie napisał (Krzywania: 224) i te, które mówią lepiej, niż on sam by potrafił (Krzywania: 57). Jednocześnie zaprzecza sugestii, jakoby tłumaczenie bezpośrednio wpływało na jego własny sposób pisania (Krzywania: 42).

Mimo tej deklaracji uważam, że między ewolucją pisarskiego idiomu Krynickiego a jego próbami odtworzenia w polszczyźnie poetyki obcych pisarzy zachodzi sprzężenie zwrotne. Charakter tej interakcji trafnie ujmuje Joanna Roszak: Krynicki „znajduje w niemieckiej poezji potwierdzenie swojego sposobu myślenia o wierszu, ale i źródło analogii" (Roszak: 106) – dodałabym: potwierdzenie własnych autorskich rozwiązań i wyborów. Również Jerzy Jarniewicz (378) umieszcza Krynickiego wśród poetów przekładających „tylko to, co dopełnia ich własną twórczość". Odwołując się do rozpoznań translatologicznych dotyczących zagadnienia „poety jako tłumacza", chciałabym przyjąć wstępne założenie, że twórczość translatorską Krynickiego dobrze charakteryzuje formuła Moniki Kaczorowskiej zaproponowana w odniesieniu do innego poety Nowej Fali, Stanisława Barańczaka: „przekład jako kontynuacja twórczości własnej". Oznacza to, że tłumacz „w pracy przekładowej posługuje się tymi samymi co w sytuacji tworzenia własnej poezji środkami artystycznymi" (Kaczorowska: 267), aczkolwiek zmodyfikowanymi na potrzeby interpretacji poetyki oryginału.

[3] Przykładowo, Iwona Misiak (26) porównuje działalność Krynickiego do labiryntu, pozbawionego ściśle określonego i stabilnego centrum: nie jest nim wyłącznie poezja, bo twórczość poety rozwija się w wielu kierunkach, obejmując też inne aktywności związane z literaturą (edytorstwo, krytykę literacką, przekłady).

Dążenie do językowego minimalizmu: Celan, a może Brecht?

Wśród poetów języka niemieckiego, których twórczość jest Krynickiemu szczególnie bliska, często wymieniany jest Celan. Wyraźnie dostrzegalna analogia rozwojowa między obydwoma twórcami polega na dążeniu do skrótowości, redukcji środków wyrazu, wreszcie – do milczenia. Czapliński i Śliwiński (81) zauważają „podobieństwo drogi przebytej przez obu poetów: od językowej 'zamieci' do maksymalnej kondensacji" (zob. też Roszak: 101–102). Krynicki rozpoczyna swoją twórczość od wielosłowia inspirowanego Peiperowskim układem rozkwitania, operując nadmiarem barokowych wręcz środków poetyckich, eksperymentem językowym w duchu poezji lingwistycznej (tomy: *Pęd pogoni, pęd ucieczki*, 1968 i *Akt urodzenia*, 1969)[4]. Rychło jednak porzuca formy „obfite" – kolaż i poemat rozkwitający – na rzecz utworów bardziej oszczędnych i zwartych. W późniejszych zbiorach pojawiają się formy gnomiczne: aforyzm i haiku – najbardziej lapidarne z możliwych (tom *Haiku. Haiku mistrzów*, 2014). Tendencję do kondensacji Alina Świeściak (187) wiąże z postępującym umetafizycznieniem oraz mistycznym wymiarem milczenia, ku któremu zmierza liryka Krynickiego. Motywacji i semantyce milczenia pisarza poświęcono szereg analiz. Według części komentatorów Krynicki zmierza do zamilknięcia (Szczęsna: 84), do milczenia, „które byłoby zarazem językiem" (Gutorow: 43). Inni (Misiak: 19–20; Pietrych: 177) zauważają, że okresy niepublikowania własnych wierszy wypełnia Krynickiemu praca antologisty, wydawcy i tłumacza, poświęcona przede wszystkim poezji Celana.

Celan stanowi dla Krynickiego wzór wieloznaczności, lakoniczności i semantycznie „gęstych" przemilczeń. Najbardziej „celanowski" tom *Niewiele więcej* (1981), opatrzony mottem z autora *Fugi śmierci*, zawiera „wiersze w poetyce i temacie tożsame z utworami późniejszego okresu twórczości Celana" (Roszak: 99). Cisza, milczenie, pustka, symbolika bieli („białe plamy" między słowami) – to elementy znaczące, inspirowane Celanem. Jak pisze Gutorow (43), zwięzłość u obu poetów wynika „z nieufności do języka i próby odarcia go z wszystkiego, co jest tylko językowym naddatkiem". Co ważne, w XX-wiecznej poezji polskiej zabrakło tradycji nakierowanej na minimalizm językowy (Gutorow: 127);

[4] Poetykę wczesnej twórczości Krynickiego charakteryzują m.in. Szulc-Packalén (1997) oraz Cieślak-Sokołowski (2011).

postulatów awangardy (Juliana Przybosia *Najmniej słów*) nie potwierdzała praktyka (Głowiński, 2000: 468). Celan zdaje się wypełniać tę lukę: nieprzypadkowo ci spośród współczesnych polskich twórców, którzy dążąc do maksymalnej kondensacji wypowiedzi, piszą własną wybitną poezję, „szkolili się", tłumacząc uprzednio Celana, jak Jakub Ekier czy właśnie Krynicki (Gutorow: 127).

W dążeniu do językowej ascezy patronuje Krynickiemu jednak nie tylko autor *Piasku z urn*. Źródeł jego aforystyczności Arkadiusz Morawiec upatruje w przekładach z Bertolta Brechta i Reinera Kunzego, na co dotąd, jak pisze, nie zwrócono uwagi (Morawiec: 111, przypis 48). Idąc tym tropem, chciałabym się przyjrzeć roli, jaką w pisarstwie Krynickiego mógł odegrać translatorski dialog z Bertoltem Brechtem (kwestia rezonansu Kunzego wymagałaby osobnego studium). O ile bowiem Celan inspiruje do milczenia, o tyle Brecht „uczy" precyzji i wydaje mi się w tej roli równie ważny, co twórca *Fugi śmierci* – tym bardziej, że według samego Krynickiego to precyzja trafniej niż milczenie opisuje kierunek jego poetyckich dążeń (Krzywania: 107, 103). Postaram się zarazem pokazać, jak przekłady z Brechta, ogłaszane kolejno w latach 1975, 1980 i 2022, podlegają w każdym wydaniu transformacjom, których kierunek wykazuje szereg zbieżności z ewolucją własnej poetyki Krynickiego.

Translacje Krynickiego: przekłady czy parafrazy? Założenia metodologiczne

Przy okazji swoich zmagań z Brechtem Krynicki sformułował translatorską autorefleksję (zob. Krzywania: 76, 103), która – choć ani oryginalna, ani odkrywcza – wiele mówi o jego podejściu do twórcy *Elegii bukowskich* (i nie tylko). Poeta dzieli utwory translatorskie na przekłady (dokładne i wierne; podobne pojęciu *Übertragung* Karla Dedeciusa, por. Dedecius: 61) oraz tłumaczenia, czyli nieuniknione parafrazy (*Nachdichtung*), w których tłumacz proponuje autorską interpretację tekstu wyjściowego, wybierając jeden z kilku możliwych sensów wieloznacznego oryginału[5]. Tłumaczenie Krynicki traktował początkowo jako

[5] Krynicki stosuje to rozróżnienie, wyodrębniając w swoich zbiorach wiersze tłumaczone. Przykładowo w tomie *Magnetyczny punkt* znajduje się dział zatytułowany *Siedem przekładów i trzy tłumaczenia.*

„wyższy stopień wtajemniczenia poetyckiego" (Krzywania: 41), a swoje translatorskie próby zaczynał właśnie od parafraz (Krzywania: 42, 103). Dopiero z czasem zaczął dążyć do precyzji, starając się „trzymać jak najbliżej oryginału" (Krzywania: 103). Tak właśnie, jak twierdzi, potraktował Brechta: „Na początku [...] tłumaczyłem go za bardzo po swojemu, co potem przy kolejnych okazjach starałem się naprawić" (Krzywania: 29). Czy tak się faktycznie stało? Deklarację tę postaram się w moim artykule zweryfikować. Czytając przekłady Krynickiego z Brechta, odnosimy bowiem nieodparte wrażenie, że mimo przytoczonej autorefleksji translacje te zawsze pozostają bardziej spolszczeniem bądź parafrazą aniżeli przekładem *sensu stricto*. Przyjmując w przypadku autora *Magnetycznego punktu* formułę „przekładu jako kontynuacji twórczości własnej" jako najbardziej zasadną, traktuję poezje Krynickiego – zarówno jego własne, jak i tłumaczone – jako pewne kontinuum. Przy takiej optyce wytyczenie granicy między przekładem a parafrazą nie wydaje się ani najważniejsze, ani celowe. W praktyce jest to, jak pisze Jerzy Jarniewicz (25), wręcz niemożliwe. Co więcej, „od adaptowania czy parafrazowania żaden, nawet «najczystszy» tłumacz wielkiej literatury nie ucieknie, bo są to istotne parametry przekładu" (Jarniewicz: 25). Rezygnuję zatem z wartościowania: „dobry (= wierny) przekład vs. zła (= niewierna) parafraza". Analizując translacje Krynickiego, spośród różnych metodologii translatologicznych wybieram **podejście opisowe,** w duchu *Descriptive Translation Studies* (Hermans: 10), a także tzw. projektu getyńskiego *Göttinger Sonderforschungsbereich „Die literarische Übersetzung"* – badaczy przekładu wywodzących się z komparatystyki literackiej, postulujących badania historyczno-deskryptywne (Frank: X–XI; Frank, Schultze: 99) polegające na porównywaniu kilku obcojęzycznych wersji danego oryginału oraz na dociekaniu przyczyn stwierdzonych odchyleń. Dla przekładoznawców z Getyngi tłumaczenie jest tym ciekawsze, im bardziej różni się od pierwowzoru. Wśród czynników determinujących kształt przekładu zwracają oni uwagę na warunki polityczne i ideologiczne, w jakich powstał tekst docelowy (Kittel: 8), co w przypadku spolszczeń Brechta przez Krynickiego nie jest bez znaczenia.

Za deskryptywnym modelem krytyki przekładu opowiada się na gruncie polskim m.in. Anna Bednarczyk (1999). Podejście opisowe uważa ona za bardziej owocne poznawczo, gdyż pozwala ono „koncentrować się nie na podsumowaniu błędów tłumacza, ale na porównawczej interpretacji obu tekstów"

(Bednarczyk, 1999: 67) i pytaniu o celowość danego rozwiązania translatorskiego. Wybory tłumacza, na pierwszy rzut oka chybione, mogą bowiem wynikać z przyjętej **dominanty translatorskiej** – według Bednarczyk (2008: 16–17, 19) świadomej motywacji tłumacza, „strategii, która determinuje jego działania". Pytanie o dominantę translatorską pomaga uniknąć pochopnego klasyfikowania pewnych rozwiązań przekładowych jako błędów. Kategoria błędu w odniesieniu do przekładu poezji jest bowiem, jak zauważa Marta Kaźmierczak (105), niejednoznaczna. Podobnie Andrzej Kopacki (2016: 99), pisząc o „wadzie" przekładu, bynajmniej nie utożsamia jej z każdym odstępstwem od oryginału. Dzieląc wady na niedoskonałości, błędy (wynikłe np. z niezrozumienia tekstu wyjściowego) oraz dowody ignorancji tłumacza, zastrzega, że są to kategorie płynne, zależne od danego tekstu oraz indywidualnej oceny krytyka (Kopacki, 2016: 99), zaś wada kwalifikowana jako „niedoskonałość" nie musi przekreślać wartości artystycznej przekładu *in toto*. W podejściu historyczno-deskryptywnym, jakie przyjmuję, samo tylko rozpoznanie błędu – jako, przykładowo, niewłaściwego odczytania sensu oryginału – jest istotne o tyle, o ile umożliwia wykazanie płynących zeń konsekwencji dla recepcji i funkcjonowania przekładu w kulturze docelowej. Tak kompleksowe studium nie jest moim celem. Na potrzeby analizy wierszy Brechta spolszczonych przez Krynickiego sięgnę więc po terminologię, w której błąd nie jest kategorią kluczową. Będę pisać o transformacjach, odstępstwach, rozbieżnościach czy też elementach dodanych w tłumaczeniu, a nie umotywowanych poetyką oryginału – skupiając się na tym, w jaki sposób zmieniają one wydźwięk trzech kolejnych wersji „polskiego Brechta". Rezygnuję natomiast z odnotowywania każdego, nawet ewidentnego, błędu translatorskiego, którego rozpoznanie nie wniosłoby wiele do moich rozważań.

Deklarowane podejście historycznoliterackie zobowiązuje mnie też jednak do odnotowania faktu, iż przekłady autora *Kamienia, szronu* bywają odbierane jako kontrowersyjne. Spotykają się zarówno z uznaniem, jak i z ostrą krytyką. Przykładowo, omawiając tłumaczenia wierszy Nelly Sachs, Jacek Buras chwali u Krynickiego umiejętność wyczucia poetyki, rytmu i specyficznej melodii oryginałów. Z drugiej strony wytyka mu pedanterię i „asekuracyjną" dosłowność translacji w miejscach, których znaczenia tłumacz nie jest pewien (Buras, 2009: 383). Przekład Celana doczekał się negatywnej recenzji Adama Lipszyca, zarzucającego tłumaczowi wiele „niewierności", „przeinaczeń" i stylistycznych

niezręczności oraz językową zachowawczość (Lipszyc: 520). Sprzeciw budzi też przejmowanie przez Krynickiego translatorskich rozwiązań poprzedników. W sprawie takiej wątpliwej etycznie decyzji, którą Ojcewicz (386) nazwałby semiplagiatem, głos zabrał Jakub Ekier (2013). Natomiast o najnowszych przekładach z Brechta Adam Komorowski (64) wypowiada się afirmatywnie i przypomina, że „polski Brecht" Krynickiego budził aprobatę także w wersji sprzed lat[6].

Warto zwrócić uwagę, że Krynicki bierze na warsztat zarówno wiersze autorów nigdy w Polsce nietłumaczonych (np. Sartoriusa), jak i takie, które doczekały się obszernych serii translatorskich (jak Celan właśnie). Do tej drugiej grupy należą poezje Brechta, z którymi mierzyli się m.in. Władysław Broniewski, Stanisław Jerzy Lec, Antoni Marianowicz, Witold Wirpsza, Krzysztof Karasek, a z młodszego pokolenia: Jacek Stanisław Buras, Jakub Ekier, Andrzej Kopacki czy Piotr Sommer (zob. tom *Ten cały Brecht*). Przekładów Krynickiego nie będę jednak porównywać z żadną z istniejących serii. Ograniczę się do jego własnych trzech edycji Brechtowskich, które – poprawiane i modyfikowane przez tłumacza w ciągu niemal pięciu dekad – tworzą swoistą „auto-serię"[7], fascynującą, jak pisze Komorowski (66), właśnie z uwagi na owe korekty.

Termin **„seria translatorska"** może w tym wypadku budzić uzasadnione wątpliwości. Zwykle zakłada się milcząco, że oznacza on zbiór konkurencyjnych tłumaczeń danego oryginału wykonanych przez różne osoby, równocześnie bądź na przestrzeni lat. Jeśli ten sam tłumacz przekłada kilkakrotnie jedno dzieło, mówi się nie o serii, ale o **wariantach** przekładów. Tak Monika Kaczorowska nazywa efekt translatorskich działań Stanisława Barańczaka, proponującego niekiedy kilkanaście „synonimicznych" wersji przekładu (Kaczorowska: 135). Jednak już Agnieszka Adamowicz-Pośpiech jako przykład serii translatorskiej podaje trzy polskie wersje powieści A. Burgessa *A Clockwork Orange*, zrealizowane – względnie zaplanowane – przez Roberta Stillera (Adamowicz-Pośpiech: 24, przypis 25). Uważam zatem, że nawet jeśli trzech spolszczeń Brechta, jakie

[6] Jak zauważa recenzent, Krzysztof Wolicki jako autor wielu prac o twórcy *Elegii bukowskich* „z reguły cytując Brechta we własnych przekładach, czyni wyjątek dla wierszy przełożonych przez Ryszarda Krynickiego. Zważywszy na translatorskie kompetencje Wolickiego, trudno o lepszą rekomendację" (Komorowski: 64).

[7] Za tę wskazówkę dziękuję Marcie Kaźmierczak.

wyszły spod pióra Krynickiego, nie uznamy za typową serię, to zasadniczy problem wieloautorskiej serii przekładowej: pytanie o jej rozwojowy, teleologiczny charakter dotyczy także rozpatrywanego tutaj przypadku. Do tego pytania wypadnie jeszcze powrócić.

Brecht w trzech wariantach przekładowych Krynickiego

Spuścizna poetycka Brechta jest ogromna (ponad dwa tysiące wierszy) i jakościowo nierówna. Arcydzieła sąsiadują w niej z „wierszydłami" propagandzisty, „nie[szczędzącego] hymnów pochwalnych komunizmowi, partii, Leninowi, Związkowi Sowieckiemu" (Kopacki, 2012: 127). Takiego Brechta, zideologizowanego i jednostronnego, prezentuje pierwszy polskojęzyczny zbiór jego *Wierszy wybranych* z roku 1954 w przekładach pod redakcją Lecha Pijanowskiego. Brecht pisywał swoje liryki wskutek impulsów zewnętrznych – konkretnych wydarzeń i obserwacji (Kuhn: 3). Stąd też wiele z nich powstało w reakcji na aktualne wydarzenia polityczne – jak *Elegie bukowskie*, napisane pod wpływem powstania robotników w Berlinie Wschodnim i w innych miastach NRD 17 czerwca 1953 roku, krwawo stłumionego przez wojska radzieckie. Sam Brecht za priorytet uznawał wartość użytkową wiersza, który miał być „pożyteczny" dla odbiorcy; bezpośredniość i komunikatywność tekstu każe umieścić jego lirykę na przeciwległym biegunie wobec „hermetycznych" wierszy Rilkego, Celana czy Gottfrieda Benna (Kuhn: 4). Twórczość tę cechuje wielka różnorodność gatunków: od form klasycyzujących, jak oda i sonet, po ballady i tzw. pieśni podwórzowe (*Bänkelsang*); od obszernych poematów dydaktycznych po dziecięce rymowanki, aforyzmy i epigramaty (Kuhn: 2–3). Z drugiej strony wiersze Brechta bywają na pozór niekunsztowne (Ekier, 2012: 88), od prozy różni je czasem tylko graficzny podział na wersy. Przeważa wśród nich poezja epicka (zob. Schlaffer: 195). Zapewne ze względu na rozmaitość form i gatunków Krynicki twierdzi, że „w poezji polskiej nie było twórcy tego pokroju [co Brecht]" (Krzywania: 24).

Na czym polega „powinowactwo z wyboru" między Krynickim a Brechtem? Twórcy *Opery za trzy grosze* Krynicki zapewne nie określiłby mianem „bliźniego", jak pisze o Celanie. Sam nie czuje się jego „uczniem", zaprzecza, by autor *Elegii bukowskich* w jakiś szczególny sposób inspirował jego

własne pisarstwo – choć taką rolę mogłyby sugerować jego wielokrotne reedycje przekładów Brechta. Według Krynickiego jedyne, co łączy go z Brechtem, to intensywna lektura poezji wschodniej i nawiązania do formy haiku (Krzywania: 30, 225). Poza tym autor *Organizmu zbiorowego* ma do niemieckiego pisarza podejście ambiwalentne. Przed własnym debiutem zdążył zniechęcić się do Brechta po lekturze wspomnianego wyboru z roku 1954. W roku 1969 odkrył jednak jego późną lirykę, zwłaszcza *Elegie bukowskie*. Głęboko poruszył go wiersz *Rozwiązanie* (*Die Lösung*), który do dziś uważa za jeden z najważniejszych wierszy XX wieku[8]. W ciągu następnej dekady fascynacja ustąpiła miejsca lekturze krytycznej. W wywiadzie z roku 1980 Krynicki mówi:

> Jest wiele rzeczy, które są mi u niego bardzo bliskie, ale jest też wiele, których nie rozumiem i które są mi obce. Początkowo znałem Brechta jako autora *Lamentacji o Mackiem Majchrze* i wierszy agitacyjnych. Później jako autora *Elegii bukowskich*, które czytałem z entuzjazmem. Teraz odnajduję wiele jego wierszy, które czytam z przykrością.
>
> (Krzywania: 24)

Tłumaczenie z Brechta to rzadki – a u Krynickiego bodajże jedyny – przypadek, gdy tłumacz bierze na warsztat nie tylko te utwory, z którymi się identyfikuje, ale też te budzące w nim odrazę i moralny sprzeciw. Krynicki uzasadnia tę decyzję w przedmowie do edycji z roku 1980 i przedrukowuje ten fragment w roku 2022, warto więc przytoczyć go *in extenso*:

> Nie siląc się na obiektywizm (ale i nie chcąc być jednostronnym) wybrałem z wierszy Brechta zarówno te, które lubię, jak i te, które będąc mi wręcz obce i wrogie (jak np. *Przesłuchanie dobrego człowieka*) są jednak świadectwem nadziei, złud, błędów i pomyłek (a czasem tylko określonej strategii przetrwania, innego niż bennowskie, niemniej jednak też „podwójnego życia") tego zapoznanego u nas

[8] Referuję tu wypowiedzi Krynickiego w rozmowie z 25.05.2022, przeprowadzonej przez Marcina Barana z okazji nowego wydania *Elegii bukowskich*, https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Elegie+bukowskie+i+inne+wiersze+1980#fpstate=ive&vld=cid:7db8bbb7,vid:Wi8Kzd9egyc (dostęp: 2.09.2023). O swoim „odkryciu" wiersza *Die Lösung* Krynicki mówi też w wywiadzie „Temperament wiersza": 153. Utwór ten Krynicki włączył we własną poezję również w ten sposób, że swój wiersz *Nasz specjalny wysłannik* (w wersji drukowanej w „Odrze" 1971) opatrzył dedykacją: „*Rozwiązaniu" Bertolta Brechta,* co Cieślak-Sokołowski (261) interpretuje jako wzmocnienie wymowy politycznej tekstu Krynickiego; *Nasz specjalny wysłannik* to utwór poety najczęściej „zdejmowany" przez cenzurę.

> poety, uwikłanego w historię i mity swojego czasu. Mity, których był ofiarą, i te, za które on sam, współtworząc je, był odpowiedzialny.
>
> („Od tłumacza", w: Brecht, 1980
> oraz: „Od wydawcy", w: Brecht, 2022: 168)

Wspomniany wiersz *Verhör des Guten* z roku 1935 mówi o triumfie polityki nad humanitaryzmem, o bezwzględnym dzieleniu ludzi na „swoich" i „wrogów", o perwersyjnej przyjemności z czynienia zła (Schlaffer: 203–204). Brutalny cynizm i okrucieństwo zbiorowości wobec bezbronnej jednostki były zapewne tym, co odstręczało tłumacza od tego utworu. Zarazem Krynicki najwidoczniej uznał, iż jest on dla Brechta na tyle symptomatyczny, że należy go udostępnić polskim czytelnikom.

Zanim przejdę do omówienia tłumaczeń Krynickiego, krótko scharakteryzuję materiał. Teksty z roku 1975 pochodzą z tomu *Organizm zbiorowy*. Autor po raz pierwszy wyodrębnił w nim spory (ok. 1/4 objętości tomiku) dział przekładów – praktykę tę będzie powtarzać w kolejnych książkach poetyckich. Brecht reprezentowany jest tu najliczniej, bo przez dwanaście wierszy pochodzących z różnych jego zbiorów (Krynicki nie podaje źródeł). Wersja z roku 1980 *Elegie bukowskie i inne wiersze* to już publikacja samodzielna: drugoobiegowa broszura, sygnowana jako „wydanie III poprawione"; na blisko 50 stronach prezentuje znacznie szerszy wybór poezji Brechta w porządku chronologicznym. Ostatnie wydanie *Elegie bukowskie i inne wiersze* z roku 2022 nie jest bynajmniej przedrukiem identycznie zatytułowanej edycji wcześniejszej o ponad 40 lat. Różni się od tamtej dużo większą liczbą wierszy. Inna jest ich kompozycja i przyporządkowanie źródłowe[9], dołączone są parateksty: przypisy wyjaśniające kontekst polityczny niektórych wierszy i okoliczności recepcji ich tłumaczeń, a także nota informująca o historii poprzednich, drugoobiegowych edycji.

[9] Nieścisłości i błędne informacje w tym zakresie spowodowane są rozbieżnościami w poszczególnych edycjach dzieł Brechta, w których zawartość i kompozycja chociażby *Elegii bukowskich* różnią się od siebie. Notabene, sam pisarz też nie ukończył tego cyklu, nie ustalił wiążącej kolejności wierszy i parokrotnie ją zmieniał. Najbardziej wiarygodne źródło, czyli edycja krytyczna wszystkich poezji Brechta, pochodzi z lat 1988–1993 i Krynicki mógł z niej skorzystać dopiero przygotowując ostatnią (2022) odsłonę swoich translatorskich zmagań z Brechtem.

W analizie uwzględnię część wspólną trzech opisanych korpusów tekstowych, tzn. grupę dwunastu wierszy Brechta obecnych i w *Organizmie zbiorowym*, i w obu zbiorach monoautorskich, kolejno: *Frage*; *Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité*; *Einmal, wenn da Zeit sein wird*; *Wahrnehmung*; *In finsteren Zeiten*; *Rudern, Gespräche*; *Vergnügungen*; *Schwierige Zeiten*; *Der Rauch*; *Das Amt für Literatur*; *Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission*; *Die Lösung*. Krynicki wybrał zarówno wiersze o przesłaniu jawnie politycznym, jak i takie, które w pozornie idyllicznych scenach rodzajowych skrywają refleksję o społeczeństwie, historii i ludzkiej naturze (*In finsteren Zeiten*; *Rudern, Gespräche*; *Der Rauch* – zob. Joost: 441)[10], wyrażają kruchość ludzkiej egzystencji i postawę wobec śmierci (*Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité*). Wybór tłumacza z jednej strony odzwierciedla zróżnicowanie problematyki i form wypowiedzi lirycznych Brechta, z drugiej – podkreśla ich jednorodność; stanowi o niej wybrzmiewające we wszystkich wierszach pytanie o miejsce człowieka w porządku przyrody i społeczeństwa, w którym panuje – jak w naturze – prawo silniejszego, bezwzględna walka o byt, władzę i dominację, ale też o wolność. Wybrane wiersze Krynicki tłumaczy za każdym razem trochę inaczej. Rozbieżności między kolejnymi redakcjami rzucają światło na jego poetykę, a część modyfikacji można wyjaśnić w kontekście przemian jego własnej twórczości na przestrzeni ponad czterech dekad.

In finsteren Zeiten

Wspomniane różnice najłatwiej uchwycić w wierszach zawierających aluzje do realiów politycznych III Rzeszy, ale przede wszystkim NRD lat 50. Przekłady Krynickiego z roku 1975, a niekiedy też 1980 pozwalają odnieść Brechtowskie aluzje do sytuacji w PRL-u lat 70.

W wierszu *In finsteren Zeiten* (*W mrocznych czasach*), pisanym na emigracji w 1937 roku, Brecht mówi o Hitlerze, nazwanym *der Anstreicher* (*pacykarz*).

[10] Badacze niemieccy początkowo odczytywali *Elegie bukowskie* jako wiersze subiektywne, melancholijne, znak wycofania się Brechta w sferę prywatną; ich przesłanie polityczne marginalizowano. Dziś uważa się, że nawet w tych utworach cyklu, które wydają się refleksyjne i introwertyczne, dochodzi do głosu podmiot liryczny obciążony bagażem doświadczeń społecznych i politycznych oraz świadomością historyczną (zob. Hinck: 136).

Krynicki w przekładach z lat 1975 i 1980 nawiązuje raczej do systemu komunistycznego niż do narodowego socjalizmu:

Man wird nicht sagen: Als da der Nußbaum sich im Wind schüttelte
Sondern: Als da der Anstreicher die Arbeiter niedertrat.
Man wird nicht sagen: Als das Kind den flachen Kiesel über die Stromschnelle springen ließ
Sondern: Als da die großen Kriege vorbereitet wurden.
Man wird nicht sagen: Als da die Frau ins Zimmer kam
Sondern: Als da die großen Mächte sich gegen die Arbeiter verbündeten.
Aber man wird nicht sagen: Die Zeiten waren finster
Sondern: Warum haben ihre Dichter geschwiegen?

(Brecht, 1993: 587)

Kiedyś nie będą mówić: „Gdy leszczynowy gaj zadrżał na wietrze",
Lecz powiedzą: „Gdy Pacykarz znęcał się nad masami".
Nie będą mówić: „Kiedy chłopczyk bawił się rzucaniem kamyków o rzekę",
Lecz powiedzą: „Kiedy czyniono przygotowania do wielkich wojen".
Nie będą mówić: „Kiedy kobieta weszła do pokoju",
Lecz powiedzą: „Kiedy rządy wielkich mocarstw zjednoczyły się przeciwko masom pracującym".
Kiedyś nie będą mówić: „To były ponure czasy",
Ale zapytają: „Dlaczego milczeli ich poeci?"

(Krynicki, 1975: 120)

Kiedyś nie będą mówić: „Gdy leszczynowy gaj drżał na wietrze",
lecz powiedzą: „Gdy pacykarz znęcał się nad masami".
Nie będą mówić: „Kiedy chłopczyk bawił się, puszczając kaczki po wodzie",
lecz powiedzą: „Kiedy czyniono przygotowania do wielkich wojen".
Nie będą mówić: „Kiedy kobieta weszła do pokoju",
lecz powiedzą: „Kiedy rządy wielkich mocarstw zjednoczyły się przeciw masom pracującym".
Nie będą mówić: „To były ponure czasy",
lecz zapytają: „Dlaczego milczeli ich poeci?"

(Brecht, 1980: 15)

Kiedyś nie będzie się mówić: gdy leszczyna drżała na wietrze,
Lecz: gdy pacykarz zdeptał robotników.
Nie będzie się mówić: kiedy chłopczyk puszczał kaczki po wodzie,
Lecz: kiedy czyniono przygotowania do wielkich wojen.

Nie będzie się mówić: kiedy kobieta weszła do pokoju,
Lecz: kiedy wielkie mocarstwa sprzymierzyły się przeciw robotnikom.
Ale nie będzie się mówić: to były ponure czasy,
Tylko: dlaczego milczeli ich poeci?

(Brecht, 2022: 49)

Opozycję między „wielką" historią rozgrywającą się w III Rzeszy a historią „prywatną", zakodowaną w obrazkach obyczajowych, Krynicki w wersjach z lat 1975 i 1980 „przesuwa" bliżej PRL-u. Modyfikację kontekstu historycznego, nieuzasadnioną wymową oryginału, sygnalizuje zastąpienie słowa *Arbeiter* ('robotnicy') frazą *masy pracujące*, zaczerpniętą z języka partyjnego. Sloganowe zdanie *rządy wielkich mocarstw zjednoczyły się przeciwko masom pracującym* tłumacz odnosi nie tylko do „walki klas", o którą chodziło Brechtowi-marksiście ('elita rządząca vs. lud'), ale też do zimnej wojny: *rządy wielkich mocarstw* mogą w domyśle oznaczać USA i cały blok zachodni. W redakcji z roku 2022 Krynicki złagodził te aluzje, przywracając sens oryginału: *kiedy wielkie mocarstwa sprzymierzyły się przeciw robotnikom.* Udobitnił za to pointę. Brechtowska opozycja skonstruowana jest bowiem według schematu: *nicht…, sondern…*, przy czym negacja *nicht* wskazuje na historię w skali „mikro" (marginalizowaną i skazaną na zapomnienie), a spójnik *sondern* – na stojącą wobec niej w kontrze historię „wielką" (dominującą, uwiecznioną w oficjalnym przekazie). W ostatnich dwu wersach Brecht nadbudowuje nad tą opozycją jeszcze jedną antytezę: wprowadza dodatkowy spójnik kontrastu *aber*, a po nim – zdanie kwestionujące sprawiedliwość dziejowych ocen. Tę „piętrową" konstrukcję Krynicki odtwarza dopiero w ostatnim przekładzie. Dwa pierwsze nasuwają refleksję, że kiedyś historycy nie będą opisywać systemu totalitarnego z punktu widzenia jednostkowej biografii, tylko jako historię wyłącznie polityczną, kolektywną, a poetów będą oskarżać o oportunizm, bez uwzględniania okoliczności (tworzenia w „ponurych czasach"). Tłumaczenia z lat 1975 i 1980 przekazują jedynie konstatację pewnej postawy moralnej i historiozoficznej, natomiast wersja z roku 2022 za sprawą konstrukcji spójnikowej *Ale…, tylko…* postawę taką krytykuje – analogicznie jak u Brechta. Dzięki rezygnacji z czasowników: *zapytają* i *powiedzą* w przedostatnim wersie pointa staje się wyrazista i zwarta.

Das Amt für Literatur; *Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission*

Tłumacząc oba te wiersze, powstałe w roku 1953, Krynicki również aktualizuje ich znaczenie w kontekście PRL-u, wykorzystując analogie w polityce kulturalnej NRD i Polski Ludowej[11]. Brecht krytykuje instytucje reżimowe: Urząd ds. Literatury i Wydawnictw (*Amt für Literatur und Verlagswesen*) oraz Państwową Komisję ds. Sztuki (*Staatliche Kommission für Kunst*)[12]. Oba wiersze były głosem poety w toczonej wówczas burzliwej dyskusji o istocie i funkcji tych organów i należały do niewielu jego wypowiedzi jawnie krytycznych wobec państwa socjalistycznego[13]. *Das Amt für Literatur* to zjadliwa krytyka działań enerdowskiej cenzury, która reglamentuje papier i umożliwia druk wyłącznie książek głoszących idee „prawomyślne":

> Das Amt für Literatur mißt bekanntlich den Verlagen / Der Republik das Papier zu, soundso viele Zentner / Des seltenen Materials für willkommene Werke. / Willkommen / Sind Werke mit Ideen / Die dem Amt für Literatur aus den Zeitungen bekannt sind. / Diese Gepflogenheit / Müßte bei der Art unserer Zeitungen / Zu großen Ersparnissen an Papier führen, wenn / Das Amt für Literatur für eine Idee unserer Zeitungen / Immer nur ein Buch zuließe. / Leider / Läßt es so ziemlich alle Bücher in Druck gehn, die eine Idee / Der Zeitungen verarzten. / So daß / Für die Werke manches Meisters / Dann das Papier fehlt.
>
> (Brecht, 1993: 1007–1008)

> Urząd do spraw literatury, jak wiadomo, przydziela / poszczególnym wydawnictwom Republiki papier, określoną ilość cetnarów tego deficytowego materiału

[11] Notabene, polityzacja przekładu nie jest zjawiskiem odosobnionym. Pisała o tym Anna Bednarczyk na materiale piosenek Władimira Wysockiego tłumaczonych na polski – czy raczej: trawestowanych – przez Jacka Kaczmarskiego. Bard Solidarności „dopisywał" tekstom Wysockiego nieobecne w nich aluzje i podteksty oraz wzmacniał te faktycznie w nich zawarte (Bednarczyk, 2008: 89; Bednarczyk, 1996). Motywacja polityczna tłumacza miała w tym przypadku kluczowe znaczenie dla kształtu jego tekstów docelowych.

[12] Oba urzędy należało, jego zdaniem, zlikwidować i zastąpić Ministerstwem Kultury – faktycznie utworzonym niedługo potem, na początku 1954 r. (zob. Clark: 470–471).

[13] Postawę Brechta wobec władz komunistycznych NRD na szerokim tle polityczno-historycznym przedstawia Mark W. Clark. Stara się przy tym o wyważoną ocenę działań poety, świadczących z jednej strony o cynizmie, oportunizmie i braku cywilnej odwagi, z drugiej – o niezgodzie na socrealistyczną doktrynę i przywiązaniu do niezależności artystycznej.

– / – aby umożliwić wydanie pożądanych utworów. // Pożądanymi / są jedynie utwory głoszące idee, / które urzędowi do spraw literatury znane są z gazet. / Można byłoby więc dzięki tej metodzie, / zważywszy na osobliwości naszych gazet, / doprowadzić do ekonomicznego wykorzystania deficytowego papieru, gdyby / urząd do spraw literatury wydawał tylko jedną książkę / jako ilustrację jednej gazetowej idei. Niestety / on lekką rączką zatwierdza do druku wszystkie książki, przeżuwające / jedną i tę samą ideę, znaną z naszych gazet. // Przez co / na utwory niektórych mistrzów / nie starcza papieru.

(Krynicki, 1975: 125)

Urząd do Spraw Literatury, jak wiadomo, / przydziela wydawnictwom Republiki papier, tyle a tyle cetnarów / tego deficytowego materiału na pożądane dzieła. / Pożądane / są dzieła o ideach, / które Urząd do Spraw Literatury zna z gazet. / Takie postępowanie, / zważywszy na charakter naszych gazet, / mogłoby doprowadzić do wielkich oszczędności papieru, gdyby / Urząd do Spraw Literatury dopuszczał tylko po jednej książce / na każdą ideę naszych gazet. Niestety, / śle on do druku niemal wszystkie książki, cackające się / z pewną ideą tych gazet. / Tak to / na dzieła niektórych mistrzów / nie starcza potem papieru.

(Brecht, 1980: 44)

Urząd do Spraw Literatury, jak wiadomo / Przydziela wydawnictwom republiki papier, tyle a tyle cetnarów / Tego deficytowego materiału na chętnie widziane dzieła. / Chętnie widziane / Są dzieła o ideach / Które Urząd do Spraw Literatury zna z gazet. / Taki zwyczaj, / Zważywszy na charakter naszych gazet, / Musiałby doprowadzić do wielkich oszczędności papieru, gdyby / Urząd do Spraw Literatury dopuszczał zawsze tylko jedną książkę / Na jedną ideę z naszych gazet. Niestety, / Dopuszcza on do druku niemal wszystkie książki, cackające się / Z jakąś ideą z tych gazet. / Przez co / Na dzieła niejednego mistrza / Brakuje potem papieru.

(Brecht, 2022: 144)

W roku 1975 wiersz ten musiał brzmieć dla polskich czytelników nader aktualnie. Wywoływał skojarzenia z tzw. Listem 34 z 14 marca 1964: pierwszym zorganizowanym protestem pisarzy i intelektualistów w obronie kultury i wolności słowa w PRL-u (Fik: 359). Sprzeciw wobec, jak pisali sygnatariusze, „ograniczeni[a] przydziału papieru na druk książek i czasopism oraz zaostrzeni[a] cenzury prasowej" spowodował represje wobec autorów listu oraz redakcji czasopism, przede wszystkim *Tygodnika Powszechnego*, a ponadto zaostrzenie partyjnej kampanii antyinteligenckiej (zob. Albert: 464–465).

Przekład z roku 1975 jest wyraźnie dłuższy niż następne. Dokonane później (1980 i 2022) skróty polegają na uproszczeniu składni („idee… które urzędowi do spraw literatury znane są z gazet" vs. „[idee,] które Urząd do Spraw Literatury zna z gazet"), ale też na złagodzeniu ironii, która w roku 1975 zdaje się pochodzić raczej od Krynickiego niż od Brechta. O ile oryginał brzmi ironicznie jako całość, o tyle poszczególne sformułowania są neutralne w wymowie: „zu großen Ersparnissen an Papier führen" – dosłownie: 'doprowadzić do wielkich oszczędności papieru' (tak też tłumaczy Krynicki w edycji z r. 2022), „[das Amt lässt] so ziemlich alle Bücher in Druck gehen, die…" – dosłownie: Urząd 'wypuszcza do druku prawie wszystkie książki, które…'. U Krynickiego w roku 1975 czytamy, że decyzje cenzury mogłyby „doprowadzić do ekonomicznego wykorzystania deficytowego papieru", co przypomina bolączki PRL-u i brzmi jak propagandowy apel; urząd „lekką rączką zatwierdza do druku" – nieobecny w oryginale zmodyfikowany frazeologizm (z ironicznym deminutywem) nadaje ocenie działalności urzędu ton wyjątkowo szyderczy. Oddanie frazy „willkommene Werke" jako „pożądane utwory" (1975, 1980) przywodzi na myśl przymiotniki o podobnym znaczeniu: „słuszny", „prawidłowy", należące do słownictwa PRL-owskiej nowomowy i narzucające postawę otwarcie normatywną (por. Głowiński, 1990: 10). Wyrażenie „chętnie widziane dzieła" w translacji z roku 2022 nie jest już tak nacechowane. Podobnie przekład neutralnej frazy „[die] Art unserer Zeitungen" w roku 1975 jako „osobliwości naszych gazet" nasuwa podejrzenie, że prasa ta dlatego jest „osobliwa", iż nie spełnia swojego podstawowego zadania, tzn. nie dostarcza rzetelnej, prawdziwej informacji. Natomiast wyrażenie „charakter naszych gazet", wprowadzone w przekładzie z roku 1980, a potem 2022, sugestię tę osłabia.

Jako ironiczny „naddatek" Krynickiego A.D. 1975, nieumotywowany sensem oryginału, postrzegałabym też sposób, w jaki tłumacz uwypukla odwrócenie hierarchii estetycznej i etycznej w twórczości literackiej kontrolowanej przez reżim. Chodzi o zdanie „[Bücher,] die eine Idee der Zeitungen verarzten". Kluczowy tu czasownik *verarzten* oznacza 'opatrywać ranę' (Duden: 1632), „kurować, leczyć, pielęgnować" (Piprek, Ippold: 684), a fragment ten w wersji Piotra Sommera, semantycznie odwzorowującej oryginał, brzmi: „książki, które pielęgnują / Jakąś ideę z gazet" (Buras i in.: 159). U Krynickiego animizacja „książki przeżuwające jedną i tę samą ideę" podkreśla intelektualną miałkość

publikacji „pożądanych", a więc dopuszczonych do druku kosztem utworów wartościowych. W późniejszych przekładach czytamy już o książkach „cackających się" z ideami z gazet; zmiana czasownika z „przeżuwać" (1975) na „cackać się" (1980, 2022) (przy czym oba nie mają nic wspólnego ze znaczeniem oryginalnego *verarzten*) łagodzi i bagatelizuje przygnębiającą wizję literatury socrealistycznej: jałowej, schematycznej, nastawionej na indoktrynację. Ostrze ironii, zrazu silniejszej niż u Brechta, ulega więc stępieniu.

Notabene Brechtowska wizja literatury czerpiącej z gazetowej propagandy bliska jest motywowi gazet jako źródła kłamstwa, manipulacji i duchowej trucizny – a jest to przecież jeden z wątków wiodących w twórczości Krynickiego z lat 70. (zob. Świeściak: 99–100). W tomie *Organizm zbiorowy*, z którego pochodzi pierwszy cytowany przekład *Das Amt für Literatur*, odnajdziemy też autorskie wiersze tłumacza, w których gazeta podlega makabrycznej animizacji i opanowuje, jak pasożyt, ciało i umysł człowieka: „mój przyjaciel […] kładzie się na łóżku i przykrywa twarz gazetą, / […] gazeta przykrywa go jak całun, / całuje jego wargi, / jego wargi spijają druk, / druk spija jego krew […]" (*Mój przyjaciel odcina się od świata*, Krynicki, 1975: 56); „Jego długie włosy / wkręcone w prasę prasy wloką go przez łamy gazet / całego świata. Wplątanego w prasę świata. Czarno-biały / druk pije jego krew" (*Jeden długowłosy nie nakarmi całego świata,* Krynicki, 1975: 70). Wiersz Brechta doskonale wpisuje się w poezję Krynickiego, który na tym etapie własnej twórczości pokazywał problem zafałszowanego języka mass mediów, a gazetę traktował, podobnie jak inni poeci Pokolenia 68, jako symbol „wszystkich odmian manipulacji świadomością zbiorową" (Szulc-Packalén: 75). Przesłanie Brechta musiało być Krynickiemu w roku 1975 wyjątkowo bliskie i tym chyba można tłumaczyć dodaną ironię, wzmacniającą przekaz oryginału; to niewątpliwe odstępstwo od pierwowzoru jest uzasadnione koncepcją wydawniczą tomu *Organizm zbiorowy*, która współtworzy przyjętą tu dominantę translatorską: przekład w założeniu miał być czytany razem z autorskimi wierszami Krynickiego. W późniejszych edycjach tłumaczeń Brechta – tomach zawierających już tylko jego utwory – Krynicki wycofuje się z tej ewidentnej nadinterpretacji.

Również przekład drugiego wiersza: *Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission* zawiera rozwiązanie translatorskie podyktowane, jak sądzę, chęcią

silniejszego osadzenia przekładu w kontekście „autorskiej" zawartości tomu *Organizm zbiorowy*:

> Geladen zu einer Sitzung der Akademie der Künste / Zollten die höchsten Beamten der Kunstkommission / Dem schönen Brauch, sich einiger Fehler zu zeihen / Ihren Tribut und murmelten, auch sie / Zeihten sich einiger Fehler. Befragt / Welcher Fehler, freilich konnten sie sich / An bestimmte Fehler durchaus nicht erinnern. Alles, was / Ihnen das Gremium vorwarf, war / Gerade nicht ein Fehler gewesen, denn unterdrückt / Hatte die Kunstkommission nur Wertloses, eigentlich auch / Dies nicht unterdrückt, sondern nur nicht gefördert. […]
>
> (Brecht, 1993: 1007)

> Nieuchwytne błędy Komisji do Spraw Sztuki
>
> Główni urzędnicy z komisji do spraw sztuki / zaproszeni na posiedzenie Akademii Sztuk, / aby być w zgodzie z dobrym obyczajem / przyznawania się do swoich błędów i składania samokrytyki, / ogólnikowo bąkali, że także i oni / przyznają się do swoich błędów. Co prawda, / kiedy zapytano ich, co mają sobie do zarzucenia, / to, aczkolwiek bardzo się starali, jakoś nie mogli sobie przypomnieć / żadnych konkretnych błędów. Wszystko / co, ich zdaniem, miało być błędem, akurat nie okazywało się / błędne, bo przecież komisja wstrzymywała / jedynie te utwory, które nie zawierały pozytywnych rozwiązań, a właściwie / to nawet nie tyle wstrzymywała, ile po prostu nie przekazywała ich dalej […].
>
> (Krynicki, 1975: 126)

> Nieustalone błędy Komisji do Spraw Sztuki
>
> Najwyżsi urzędnicy z Komisji do Spraw Sztuki / Spłacając dług pięknemu zwyczajowi przyznawania się / Do pewnych błędów, przebąkiwali, że także i oni / Obwiniają się o niektóre błędy. Ale zapytani / O jakie, nie mogli sobie, oczywiście / Żadnego przypomnieć. Wszystko, co / Zarzucał im ogół zebranych, akurat / Nie okazywało się błędem, bo komisja tępiła / Tylko to, co bezwartościowe, a właściwie / To nie tyle tępiła, ile nie popierała. […]
>
> (Brecht 2022: 143)[14]

Brecht wyszydza tu polityczny rytuał samokrytyki, doprowadzony do absurdu. Rytuał ów, składający się z „pozornych gestów językowych", świadczy

[14] Wersja z 1980 r. (Brecht, 1980: 44) jest niemal identyczna z tą z 2022 r., zmiany są kosmetyczne i nie wpływają na interpretację całości, dlatego rezygnuję z przytaczania tego przekładu. Tak samo postępuję dalej w przypadku wiersza *Wahrnehmung*.

o „desperackiej nadgorliwości ciał politycznych" (Sommer: 169–170). I w tym przypadku Krynicki w przekładzie z *Organizmu zbiorowego* podkreśla satyryczną wymowę oryginału mocniej niż w kolejnych translacjach. Dzieje się tak za sprawą Brechtowskiego wielosłowia, które tłumacz zwielokrotnia. Jak pisze Piotr Sommer, w oryginale zwraca uwagę amplifikacja w postaci natrętnych powtórzeń kluczowego słowa „Fehler" ('błędy'), a także „autopoprawka narratora", który gorączkowo poszukuje akceptowalnego słowa nazywającego czynności cenzorskie: „…unterdrückt / Hatte die Kunstkommission nur Wertloses, eigentlich auch / Dies nicht unterdrückt, sondern nur nicht gefördert". Czasowniki: *unterdrücken* ('tłamsić, dusić') i [*nicht*] *fördern* ('[nie] popierać') Krynicki (1975) tłumaczy dużo bardziej oględnie niż w późniejszych wersjach: komisja „nie tyle wstrzymywała" niektóre utwory, „ile po prostu nie przekazywała ich dalej" (amplifikacja „po prostu"), podczas gdy w przekładach z lat 1980 i 2022 mowa o tym bardziej wprost: komisja „nie tyle tępiła, ile nie popierała". Eufemizację, w pierwszym przekładzie silniejszą niż u Brechta i w następnych tłumaczeniach, dostrzegamy w określeniu oceniającym artystyczną jakość cenzurowanych dzieł: w oryginale komisja wstrzymuje *nur Wertloses* – Krynicki w latach 1980 i 2022 tłumaczy dosłownie: „to tylko, co bezwartościowe", natomiast w roku 1975 wybiera w tym miejscu pokrętną peryfrazę-eufemizm: „jedynie te utwory, które nie zawierały pozytywnych rozwiązań". Tę opisową, „przegadaną" frazę, zniekształcającą w tym miejscu Brechtowską prostotę, tłumacz wkłada w usta partyjnego biurokraty, którego wypowiedź jest relacjonowana; fraza ta nieudolnie maskuje bełkotliwy język i komunikacyjną nieporadność mówiącego. Obecność w edycji z roku 1975 peryfrazy-eufemizmu, figury retorycznej typowej dla PRL-owskiej nowomowy (Głowiński, 1990: 34), odczytywałabym, po pierwsze, jako nawiązanie do owej szczególnej odmiany polszczyzny (dużo wyraźniejsze niż w retranslacjach) oraz, po drugie, jako uwydatnienie satyrycznego charakteru wiersza Brechta. Przekład z *Organizmu zbiorowego* jest też mocniej osadzony w języku PRL-u (tym z czasów stalinowskich) dzięki temu, że procedurę opisaną w wierszu nazywa wprost („składanie samokrytyki"). Natomiast w obu późniejszych przekładach napotykamy peryfrazę analogiczną jak u Brechta: „[der] schön[e] Brauch, sich einiger Fehler zu zeihen" – „piękny zwyczaj przyznawania się do pewnych błędów". Hasło „samokrytyka" uruchamia u polskiego odbiorcy skojarzenia z szykanami, jakie spotykały polskich pisarzy

w czasach stalinowskich: samokrytykę musieli składać m.in. Tadeusz Borowski, Jerzy Andrzejewski, Konstanty Ildefons Gałczyński (zob. Wołowiec: 43, 47). Co więcej, Krynicki zdaje się odsyłać w tym miejscu do własnego wiersza *Samokrytyka* w tym samym tomie (Krynicki, 1975: 78–80), tworząc w ten sposób intratekstualną spójność. W utworze tym tytułowa nazwa partyjnego rytuału staje się pretekstem do wyliczenia wszelkich możliwych powodów: społecznych, politycznych, egzystencjalnych, dla których podmiot mówiący utracił wiarę w sprawczą moc poezji („już nie jestem młodym poetą"). Paradoks polega na tym, że wypunktowane zostają czynniki niejako zewnętrzne, nie zaś własne, prawdziwe czy rzekome, błędy „ja" lirycznego – osoby składającej samokrytykę.

Porównanie przekładów wiersza o komisji do spraw sztuki pokazuje więc, że wersja z roku 1975 różni się istotnie od późniejszych. Jest mniej wierna wobec Brechta, a bardziej związana z kontekstem, jaki stanowią: *Organizm zbiorowy* jako całość, realia polityki kulturalnej w PRL-u lat 50. oraz żywioł nowomowy. Wzmocnienie wymowy politycznej oryginału było możliwe dlatego, że samo nazwisko i autorytet Brechta – uznanego pisarza socjalistycznego – chroniło tłumacza przed PRL-owską cenzurą. Porównanie wersji z 1975 roku z oryginałem odsłania liczne amplifikacje. Powodują one zamierzoną „bełkotliwość" tłumaczenia, zwielokrotniającą satyryczno-parodystyczny efekt Brechtowskich wersetów. Sądzę, że jest to jeden z nielicznych u Krynickiego przypadków, kiedy skrócenie wcześniejszej wersji nie wyszło tłumaczeniu na dobre, gdyż pozbawiło je celności i stępiło ostrze ironii. W tym miejscu zasadne wydaje się, by pytanie stawiane przez translatologów w kontekście tradycyjnie rozumianej serii przekładowej odnieść także do „auto-serii" jednego tłumacza: czy z każdym kolejnym wariantem dokonuje się jakościowy postęp (jak sugeruje Legeżyńska: 195) czy też, jak uważa Edward Balcerzan (34), przeświadczenie o wyższości ostatniego tłumaczenia jest złudne? (zob. także Adamowicz-Pośpiech: 22–26). Autokorekty Krynickiego, skutkujące powstaniem tekstów docelowych nieraz mocno się od siebie różniących, a na pewno znacznie odbiegających od Brechta, nie potwierdzają tezy o doskonaleniu kolejnych ogniw serii, a raczej obserwację Yves'a Gambiera, że retranslacja stanowi „powrót" do oryginału (zob. Adamowicz-Pośpiech: 40).

Ku aforystycznej poincie: *Wahrnehmung; Die Lösung*

Przekłady Krynickiego cechuje dążność do kondensacji i uzyskania możliwie lakonicznej pointy. Tendencję tę doskonale ilustruje wiersz *Wahrnehmung*. W *Organizmie zbiorowym* zatytułowany został *Kiedy powróciłem*, w kolejnych wersjach – *Spostrzeżenie* (notabene już sam ten tytuł jest krótszy i „powraca" niejako do Brechtowskiego oryginału):

> Als ich wiederkehrte / War mein Haar noch nicht grau / Da war ich froh. // Die Mühen der Gebirge liegen hinter uns / Vor uns liegen die Mühen der Ebenen.
>
> (Brecht, 1993: 960)

> Kiedy powróciłem / nie siwiały jeszcze moje włosy / i byłem szczęśliwy. // Trudności zdobywania szczytów mamy już poza sobą. / Przed nami trud poruszania się po równinie.
>
> (Krynicki, 1975: 119)

> Kiedy wróciłem, / nie siwiały jeszcze moje włosy, / byłem temu rad. // Trudy gór mamy za sobą, / przed nami trudy równiny.
>
> (Brecht, 1980: 42–43; Brecht, 2022: 117)

Drugą wersję Krynicki skrócił w kilku miejscach. Mając do dyspozycji dwie alternatywne formy tego samego czasownika (*powróciłem* vs. *wróciłem*) i przyimka (*poza* vs. *za*), wybiera tę bez przedrostka. Trocheiczny rytm zdania *Byłem temu rad* brzmi pod względem prozodycznym lepiej niż wersja *i byłem szczęśliwy,* przymiotnik *rad* jest też znaczeniowo bliższy niemieckiemu *froh*. Najistotniejsze „cięcie" dotyczy dwóch ostatnich wersów. W przekładzie z *Organizmu zbiorowego* gerundia: *zdobywanie* i *poruszanie się* (amplifikacja względem oryginału) nadają tekstowi charakter narracyjny. Natomiast wersja skrócona zyskuje rys aforystyczny dzięki metonimiom, jakie stanowią nieoczywiste w polszczyźnie połączenia wyrazów: *trudy gór* i *trudy równiny*. Wskutek tych redukcji Krynicki „powraca" do Brechta, a zarazem przybliża się do własnej poetyki z okresu „po-lingwistycznego".

Dążenie do celności i precyzji cechuje też kolejne dokonane przez Krynickiego przekłady wiersza *Die Lösung* – *Rozwiązanie*, sztandarowego utworu z *Elegii bukowskich:*

> Nach dem Aufstand des 17. Juni / Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbands / In der Stalinallee Flugblätter verteilen / Auf denen zu lesen war, daß das Volk / Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe / Und es nur durch verdoppelte Arbeit / Zurückerobern könne. Wäre es da / Nicht doch einfacher, die Regierung / Löste das Volk auf und / Wählte ein anderes?
>
> (Brecht, 1993: 1009–1010)

> Po wybuchu powstania 17 czerwca / z nakazu sekretarza związku literatów / w alei Stalina rozdawano ulotki / głoszące że naród stracił zaufanie / rządu i może je odzyskać / jedynie przez zdwojoną pracę. / Czy rząd nie mógłby / wybrać innego rozwiązania: / rozwiązać naród / i wybrać nowy?
>
> (Krynicki, 1975: 127)

> Po wybuchu powstania 17 czerwca, / sekretarz Związku Pisarzy / kazał rozdać w Alei Stalina ulotki, / w których można było przeczytać, że naród / stracił zaufanie rządu / i mógłby je odzyskać / tylko przez zdwojoną pracę. Czy nie / byłoby wszak [sic] prościej, gdyby rząd / rozwiązał naród i / wybrał drugi?
>
> (Brecht, 1980: 45)

> Po wybuchu powstania 17 czerwca / Sekretarz Związku Pisarzy / Nakazał rozdać w Alei Stalina ulotki / W których można było przeczytać, że naród / Stracił zaufanie rządu i mógłby je odzyskać / Jedynie przez zdwojoną pracę. Czy nie / Byłoby jednak prościej, gdyby rząd / Rozwiązał naród i / Wybrał inny?
>
> (Brecht, 2022: 133)

Choć utwór ten odnosi się do autentycznych osób i wydarzeń w NRD w roku 1953[15], to jego jawnie antykomunistyczna wymowa sprawiła, że dwadzieścia lat później przekład Krynickiego mógł się ukazać drukiem dopiero po wykreśleniu zeń przez PRL-owską cenzurę nazwiska Stalina[16]. Absurdalna wizja rządu rozwiązującego naród i wybierającego inny sugerowała wyjście odwrotne, nie wypowiedziane wprost, ale nasuwające się w sposób oczywisty: pomysł, aby to naród wybrał inną władzę – co w tamtym czasie i ustroju było rzecz

[15] Sekretarz Związku Pisarzy NRD, autor rzeczonej ulotki atakującej uczestników protestu 17 czerwca 1953 r., to Kurt Barthel (zob. przypis Krynickiego w: Brecht, 2022: 164).

[16] Ingerencja ta dotyczyła pierwszej wersji tłumaczenia, pierwotnie opublikowanej w dwutygodniku *Student* w r. 1972 (zob. przypis Krynickiego w: Brecht, 2022: 165). W tym przypadku nazwisko Brechta nie wystarczyło jako alibi dla tłumacza.

jasna niemożliwe, a sama wzmianka o takim rozwiązaniu stanowiła tabu (zob. Thomson: 126).

Najbardziej wymowna modyfikacja w stosunku do pierwotnej wersji przekładu dotyczy pointy i jej maksymalnego uproszczenia składniowego. Z uwagi na precyzję i jasność przekazu jest to zabieg jak najbardziej celowy. A jednak wersja z 1975 r. trafniej, moim zdaniem, oddaje pozorną „niekunsztowność", zamierzoną chropawość stylu Brechta, którą Krynicki później wygładził. Chodzi o homonimie: *rozwiązanie* / *rozwiązać* ('wyjście z sytuacji' vs. 'odwołanie, zwolnienie ze stanowiska') oraz *wybrać* ('podjąć decyzję' vs. 'powołać kogoś na stanowisko'), na których Krynicki opiera całą pointę. Powtórzenia wyrazów: „Czy rząd nie mógłby / **wybrać** innego **rozwiązania**: / **rozwiązać** naród / i **wybrać** nowy?" sprawiają wrażenie usterki stylistycznej. Uważam jednak tę decyzję za celowy zabieg poetycki („dopisanie" homonimii tam, gdzie brak jej w oryginale), uzasadniony wybraną dominantą translatorską. W tekście Brechta „Wäre es da / Nicht doch einfacher, die Regierung / Löste das Volk auf und / Wählte ein anderes?" jedynie czasownik *auflösen* nawiązuje brzmieniowo do tytułu wiersza *Die Lösung*. Wprowadzenie przez Krynickiego nadmiarowej homonimii sugeruje (pozorną) niezręczność czy wręcz toporność Brechtowskiego idiomu. Z drugiej strony skłonna jestem dostrzec w tym wczesnym tłumaczeniu echo własnej poetyki Krynickiego z jego okresu lingwistycznego, operującej środkami komunikującymi „stan nadobfitości języka"; homonimia jest tu jedną z postaci bardzo często używanej paronomazji (zob. Świeściak: 68–70).

Konkluzja

Rilke, Celan i Brecht – poeci niemieckojęzyczni najważniejsi dla autora *Magnetycznego punktu* – wyznaczają trzy różne wzorce jego translatorskiego podejścia. Rilke pomimo, a może: wskutek bliskości motywów[17] skłania do „negatywnego aktu translatorskiego": rezygnacji z przekładu. Celan, dzięki podobnej ewolucji poetyki zdążającej ku milczeniu, uruchamia w twórczości Krynickiego „tłumaczenie totalne"; obejmuje ono nieoczywiste formy intertekstualnych nawiązań,

[17] Ślady Rilkego we własnej poezji Krynickiego, polegające na sięganiu do pewnych motywów m.in. z *Elegii duinejskich*, analizuje Kuczyńska-Koschany, 2004: 286–292.

wykraczających poza relację autor – tłumacz. Brecht natomiast poruszył Krynickiego aktualnością polityczną swoich wierszy, którą tłumacz początkowo eksponuje i wzmacnia. Dopiero w kolejnych redakcjach przekładów łagodzi „socjalistyczne" aluzje (które w roku 2022 i tak już straciły dawną sugestywność); w zamian stara się wydobyć uniwersalną wymowę Brechtowskiej poezji.

Przywołaną na wstępie deklarację tłumacza o „naprawie" przekładów początkowo zbyt swobodnych, o odejściu od parafrazowania w kierunku przekładu *sensu stricto* wypada jednak zweryfikować negatywnie. Wszystkie ogniwa „auto-serii" Krynickiego to w mniejszym lub większym stopniu parafrazy, bo nawet tam, gdzie stara się on „powrócić" do semantycznego znaczenia Brechtowskich wierszy, normą przekładową okazuje się jego własna poetyka[18]. Krynicki jako tłumacz potwierdza zatem „współzależność twórczości zwanej oryginalną i twórczości przekładowej albo […] niemożliwość oddzielenia poezji od przekładu, a przekładu od poezji" (Jarniewicz: 381), co Jerzy Jarniewicz, postulujący uznanie autonomii tłumacza-jako-autora, uważa za okoliczność sprzyjającą powstawaniu wartościowych tłumaczeń.

Na „upolitycznienie" Brechta w polskich przekładach, nie tylko zresztą Krynickiego, zwraca uwagę Piotr Sommer (165). Zauważa też jednak wpływ odwrotny: Brechta można postrzegać jako „współtwórc[ę] pewnego typu języka 'nowofalowego'", przyswojonego polszczyźnie przez Juliana Kornhausera, Ewę Lipską oraz „niemal całą 'po-lingwistyczną' twórczość Krynickiego (który chyba nie docenił niebezpieczeństwa i tak sobie Brechtem skrócił oddech, że pozostało mu niewiele więcej, jak tylko zrewanżować się Niemcowi wierszem *Ad hominem*" (ibidem)[19]. „Skrócony oddech" można rozumieć jako wąską, doraźnie polityczną interpretację Brechta w przekładach, ale również – jako dążenie, wzorem twórcy *Elegii bukowskich*, do precyzji i myślowego skrótu, co

[18] Tę samą prawidłowość zauważa Monika Kaczorowska w przekładach Barańczaka (Kaczorowska: 267).

[19] Z wypowiedzią Sommera polemizuje Adam Komorowski (65), pisząc o „znikomym" wpływie Brechta zarówno na poezję Krynickiego, jak i na samą Nową Falę. Wg recenzenta Krynicki poszukiwał u niemieckiego poety nie inspiracji, ale wsparcia, polegającego na „uwolnieniu pragnienia klarowności wiersza od eksplikatywnego sensu" (Komorowski: 67). Moim zdaniem intuicja ta nie przeczy tezie o dążeniu do Brechtowskiej precyzji. Ponadto „szukanie wsparcia" u tłumaczonego autora to interakcja równie istotna co bezpośrednia inspiracja, ponieważ utwierdza tłumacza-poetę w jego własnych artystycznych wyborach.

traktowałabym raczej jako komplement niż przyganę. Dążenie to charakteryzuje zresztą zarówno przekłady, jak i twórczość własną Krynickiego, który, układając kolejne tomy z wierszy już publikowanych, skreśla całe fragmenty (Świeściak: 186–187); także tłumaczenia wciąż przeredagowuje i skraca (Rajewska: 113). Jedne i drugie to dzieło nie ukończone, gotowe na kolejne przemiany – nasuwa się tu Balcerzanowska formuła „otwartości serii". Jak mówi sam poeta, „cały czas poszukiwałem swojego języka poetyckiego i myślę, że nadal go poszukuję" („Temperament wiersza", 159). Poeci niemieccy stanowią w tych poszukiwaniach ważną inspirację.

Bibliografia

Adamowicz-Pośpiech, Agnieszka. *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy Josepha Conrada*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.

Albert, Andrzej [Wojciech Roszkowski]. *Najnowsza historia Polski 1914–1993*. T. 2: *1945–1993*. Warszawa: Świat Książki, 1995.

Balcerzan, Edward. „Tajemnica istnienia (sporadycznego) krytyki przekładu". *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, red. Piotr Fast. Katowice: Śląsk, 1999. 25–37.

Bednarczyk, Anna. „Collage polityczno-translatologiczny". *Polityka a przekład*, red. Piotr Fast. Katowice: Śląsk, 1996. 163–171.

------. „Krytyka tłumaczenia – dwa modele badawcze". *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, red. Piotr Fast. Katowice: Śląsk, 1999. 65–80.

------. *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.

Brecht, Bertolt. *Elegie bukowskie i inne wiersze*. Wybór i przekład Ryszard Krynicki. Wydanie III poprawione. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1980.

------. *Die Gedichte in einem Band*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.

------. *Elegie bukowskie i inne wiersze*. Wybór i tłumaczenie Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo a5, 2022.

Buras, Jacek. „Nelly Sachs po polsku. Hieroglify cierpienia, szyfry nadziei". *Literatura na Świecie* 1–2 (2009): 369–383.

Buras, Jacek S., Jakub Ekier, Andrzej Kopacki, Piotr Sommer. *Ten cały Brecht. Przekłady i szkice*. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.

Celan, Paul. *Psalm i inne wiersze*. Wybór i przekład Ryszard Krynicki [*Fuga śmierci* w przekładzie Stanisława Jerzego Leca]. Kraków: Wydawnictwo a5, 2013.

Cieślak-Sokołowski, Tomasz. *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*. Kraków: Universitas, 2011.

Clark, Mark W. „Hero or Villain? Bertolt Brecht and the Crisis Surrounding June 1953". *Journal of Contemporary History* 41.3 (2006): 451–475.

Czapliński, Przemysław, Piotr Śliwiński. *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999.

Dedecius, Karl. *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.

Duden. *Deutsches Universalwörterbuch A–Z*. Mannheim: Dudenverlag, 1996.

Ekier, Jakub. „Ani czyjś, ani swój, ani jeden". Jacek S. Buras, Jakub Ekier, Andrzej Kopacki, Piotr Sommer. *Ten cały Brecht. Przekłady i szkice*. Wrocław: Biuro Literackie, 2012. 76–89.

Ekier, Jakub. [List do redakcji ws. wyboru poezji Celana w przekładzie R. Krynickiego]. *Literatura na Świecie* 7–8 (2013): 407–408.

Elegie bukowskie i inne wiersze. Bertolt Brecht i Ryszard Krynicki – rozmowa Marcina Barana z Ryszardem Krynickim. Wrocław 25.05.2022. https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Elegie+bukowskie+i+inne+wiersze+1980#fpstate=ive&vld=cid:7db8bbb7,vid:Wi8Kzd9egyc (dostęp: 2.09.2023).

Fik, Marta. *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944–1981*. London: Polonia Book Fund, 1989.

Frank, Armin Paul. „Einleitung". *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, red. Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt, 1988. IX–XIII.

Frank, Armin Paul, Brigitte Schultze. „Normen in historisch-deskriptiven Übersetzungsstudien". *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, red. Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt, 1988. 96–121.

Głowiński, Michał. *Nowomowa po polsku*. Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1990.

------. „Przyboś: najwięcej słów". Tegoż. *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje* [Prace wybrane t. 5]. Kraków: Universitas, 2000. 459–469.

Gutorow, Jacek. *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*. Kraków: Znak, 2003.

Hermans, Theo, red. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985.

Hinck, Walter. *Von Heine zu Brecht. Lyrik im Geschichtsprozeß*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.

Jarniewicz, Jerzy. *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*. Wrocław: Ossolineum, 2018.

Joost, Jörg Wilhelm. „Buckower Elegien". *Brecht-Handbuch*. T. 2: *Gedichte*, red. Jan Knopf. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001. 439–453.

Kaczorowska, Monika. *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków: Universitas, 2011.

Kaźmierczak, Marta. „Błąd w przekładzie poezji". *Błąd (i jego konsekwencje) w przekładzie*, red. Piotr Fast, Alina Świeściak. Katowice–Częstochowa: Śląsk – Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej w Częstochowie, 2010. 105–117.

Kittel, Harald. „Inclusions and Exclusions: The 'Göttingen Approach' to Translation Studies and Inter-Literary History". *Translating Literatures – Translating Cultures: New Vistas and Approaches in Literary Studies*, red. Kurt Mueller-Vollmer, Michael Irmscher. Berlin: Erich Schmidt 1998. 3–13.

Komorowski, Adam. „Aniołowie nie piszą wierszy". *Twórczość* 12 (2022): 63–68.

Kopacki, Andrzej. „Śliwa pod okiem". *Ten cały Brecht. Przekłady i szkice*, red. Jacek S. Buras, Jakub Ekier, Andrzej Kopacki, Piotr Sommer. Wrocław: Biuro Literackie, 2012. 127–138.

------. „Mała typologia wady". *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*, red. Piotr Sommer. Kraków–Warszawa: Instytut Książki – Literatura na Świecie, 2016. 95–105.

Krynicki, Ryszard. *Organizm zbiorowy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.

Krzywania, Anna, oprac. *Gdybym wiedział. Rozmowy z Ryszardem Krynickim*. Wrocław: Biuro Literackie, 2014.

Kuczyńska-Koschany, Katarzyna. *Rilke poetów polskich*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004.

------. „'Wiersz jako etymologiczna hipoteza świata' w twórczości przekładowej (czyli własnej) Ryszarda Krynickiego". *Pismo chmur. Studia i szkice o twórczości Ryszarda Krynickiego*, red. Paweł Próchniak. Kraków: EMG, 2014. 189–206.

Kuhn, Tom. „Brecht als Lyriker". *Brecht-Handbuch*. T. 2: *Gedichte*, red. Jan Knopf. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001. 1–21.

Legeżyńska, Anna. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.

Lipszyc, Adam. „We przekładzie". *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*, red. Piotr Sommer. Kraków–Warszawa: Instytut Książki – Literatura na Świecie, 2016. 511–531.

Misiak, Iwona. *Początek zagadki. O labiryntowej twórczości Ryszarda Krynickiego*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2015.

Morawiec, Arkadiusz. *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2014.

Ojcewicz, Grzegorz. *Epitet jako cecha idiolektu pisarza. Studium literaturoznawczo-leksykograficzne o twórczości poetyckiej Iwana Bunina*. Katowice: Śląsk, 2002.

Pietrych, Krystyna. „Jak milczy Krynicki?". *Pismo chmur. Studia i szkice o twórczości Ryszarda Krynickiego*, red. Paweł Próchniak. Kraków: EMG, 2014. 171–188.

Piprek, Jan, Juliusz Ippoldt. *Wielki słownik niemiecko-polski*. T. 2 (L–Z). Warszawa: Wiedza Powszechna, 1972.

Rajewska, Ewa. „Ocierające się o siebie metafizyki. Krynicki, Celan, Sachs, Enzensberger". *Słowa? Tchnienia? O poezji Ryszarda Krynickiego*, red. Piotr Śliwiński. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2009. 107–120.

Roszak, Joanna. „'Tam, w jeden ze światów'. Ryszard Krynicki czyta poetów niemieckojęzycznych". *Słowa? Tchnienia? O poezji Ryszarda Krynickiego*, red. Piotr Śliwiński. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2009. 98–106.

Schlaffer, Hannelore. „Brutalismus und Metaphysik. Die Einheit von Brechts Lyrik". *Poetica* 35.1/2 (2003): 191–212.

Sommer, Piotr. „Tak, czyli jak? (o kilkunastu zdaniach B.B.)". Jacek S. Buras, Jakub Ekier, Andrzej Kopacki, Piotr Sommer. *Ten cały Brecht. Przekłady i szkice*. Wrocław: Biuro Literackie, 2012, 165–175.

Szczęsna, Justyna. „Biegun milczenia". *Słowa? Tchnienia? O poezji Ryszarda Krynickiego*, red. Piotr Śliwiński. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2009. 70–85.

Szulc-Packalén, Małgorzata Anna. *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1997.

Świeściak, Alina. *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*. Kraków: Universitas, 2004.

„Temperament wiersza. Z Ryszardem Krynickim, Leszkiem Szarugą i Bohdanem Zadurą rozmawia Jarosław Borowiec". *Poznań w Marcu – Marzec w Poznaniu*, red. Seweryna Wysłouch, Jarosław Borowiec. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010, 151–161.

Thomson, Philip. *The Poetry of Brecht. Seven Studies*. Chapel Hill: University of North Caroline Press, 1989.

Wołowiec, Grzegorz. „Dwuznaczny urok samokrytyki". *Teksty Drugie* 1/2.60/61 (2000): 43–59.

Between Celan's Silence and Brecht's Precision. Translations of Bertolt Brecht's Poetry in the Work of Ryszard Krynicki

Summary

The paper deals with the relationship between Ryszard Krynicki's own poetry and his translations of Bertolt Brecht's poems. Translations of selected poems with political overtones, published in 1975, 1980 and 2022, are compared. The analysis shows that the 1975 translation exposes and reinforces the political message of the original; however, Brecht's references to the realities of the Third Reich and East Germany in the 1950s are updated and transferred by the translator to the context of the communist Poland in the 1970s. At the same time, Krynicki alludes in this translation to the poetics of his own work from the 1970s. The later translations (1980, 2022) weaken the political allusions of Brecht's poems, bringing out their universal meaning instead. Krynicki strives for precision and reduction of linguistic material, for a concise, aphoristic point, which also corresponds to the evolution of his own poetic idiom over the past 40 years.

Keywords: translation, retranslation, poetry, silence, precision, Bertolt Brecht, Ryszard Krynicki

Słowa kluczowe: przekład, seria translatorska, poezja, milczenie, precyzja, Bertolt Brecht, Ryszard Krynicki

Cytowanie

Lukas, Katarzyna. „Między Celanowskim milczeniem a Brechtowską precyzją. Przekłady poezji Bertolta Brechta w twórczości Ryszarda Krynickiego". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 221–249. DOI: 10.18276/rk.2023.14-10.

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 251–268
DOI: 10.18276/rk.2023.14-11
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Marta Skwara
Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0000-0003-4082-332X

Rzeczy i natura a (nadto) mówiące ja. Przekłady a wiersze Miłosza

Czesław Miłosz jest wyjątkowym – zwłaszcza w polskiej kulturze literackiej – przykładem wielowymiarowych związków autorsko-translatorsko-interpretacyjnych. Zbiorę podstawowe fakty: Miłosz był poetą, przede wszystkim języka polskiego, z nielicznymi wyjątkami wierszy pisanych po angielsku, prozaikiem (piszącym głównie po polsku, francuskie *Zdobycie władzy* było tłumaczone przez Jeanne Hersch), eseistą (a spora część jego esejów dotyczyła interpretacji poezji) piszącym i po polsku, i po angielsku. Miłosz także współtłumaczył swoje wiersze na język angielski (i często trudno znaleźć miarę tego udziału), a także wiersze innych autorów polskich na angielski (prezentował je w kompilowanych przez siebie antologiach, ale i w osobnych tomach – np. Zbigniewa Herberta, Anny Świerszczyńskiej [Ann Swir] czy Aleksandra Wata), wreszcie przekładał poetów światowych na język polski (z angielskich i francuskich oryginałów, reszta świata dostawała się nam w wersji Miłosza sporządzonej przede wszystkim na podstawie tych dwóch języków). W przypadku literatury polskiej był też historykiem literatury, a jego anglojęzyczna historia literatury polskiej ilustrowana była często własnymi przekładami. Wreszcie nie tylko bywał interpretatorem, krytykiem literackim (często zażartym, wystarczy wspomnieć jego opinie o poezji Philipa Larkina czy Tadeusza Różewicza, wsparte dość kąśliwymi autorskimi portretami poetyckimi, zob. Skwara, 2014), ale i antologistą. Mam na myśli zwłaszcza

polską i angielską wersję antologii poezji „realistycznej" – *Wypisy z ksiąg użytecznych* (1994) i *A Book of Luminous Things* (1996). Był więc Miłosz tłumaczem świadomym funkcjonowania przekładu na rynku literackim – nie tylko „nadzorował" przekłady własnych wierszy, w tym podejmując decyzje, które z nich są nieprzetłumaczalne, np. *Traktat Moralny*, ale i pojedyncze wiersze, jak choćby ten poświęcony Witkacemu (któremu jednocześnie poświęcił anglojęzyczny esej nieco inaczej profilujący jego postać), a także opatrywał przekładane wiersze komentarzami, układał je w antologie, a antologie te rozmaicie promował i rozmaicie „prze-pisywał" – by użyć spolszczonego terminu André Lefevere'a (*rewrting*). Był więc też i sprawnym „rewriterem". Porównując dwie wersje antologii poezji światowej, można także zasadnie twierdzić, że miał spore poczucie różnic kulturowych i rynkowych rządzących „światową republiką literatury", by zapożyczyć pojęcie Pascal Casanovy (aż żal, że taki dobry przykład jak Miłosz w ogóle się w jej studium nie pojawia, choć oczywiście przeczyłby tezie, że w ostatnich dekadach XX wieku światowa republika literatury swe centrum miała ciągle jeszcze w Paryżu).

Nie bardzo miał chyba tylko wyczucie Miłosz – wbrew rozmaitym deklaracjom – różnic w kształtowaniu tradycji literackiej, swojej i obcej, swojego a obcego języka, innej postawy wobec „swojego" a „obcego" poety. Jego własny literacki portret kreowany przez pokolenie debiutujące w latach 80. po obu stronach oceanu nie przestawał go dziwić, tzn. mniej zapewne dziwił go ten amerykański, zwykle pochlebny, którego symbolem mógłby być na przykład wiersz *Czeslaw Milosz's glasses* Roberta Cordinga – zakończony taką oto pointą: „I kept his old glasses in my desk drawer,/ and take them out at times when I Begin/ a poem. Not for inspiration, but for correction"[1] – niż ten bruLionowy, autorstwa Krzysztofa Jaworskiego „tle już zrobiliśmy dla tej biednej poezji/ a Brodski cofnął ja fatalnie./ Murzyni też wyrządzają jej krzywdę. I Czesław" (Jaworski: 8). Wydaje się, że obsypywany nagrodami i rozmaitymi hołdami, zwłaszcza ponoblowymi w Ameryce i w świecie, a potem poprzyjazdowymi w latach 90. w Polsce, Miłosz nie mógł zrozumieć odrzucenia, zwłaszcza „temperatury" tego odrzucenia przez najmłodsze (wtedy) pokolenie poetów polskich, nieco na wyrost zwanych O'Harystami. Zbyt chyba czuł się gospodarzem polskiej poezji, by docenić nie tylko kontynuację, ale i zgrzyt, i odrzucenie ojców,

[1] Cały wiersz w oryginale i przekładzie analizuję w: Skwara, 2016: 499–503.

a czasem i ojcobójstwo. Zwłaszcza nie rozumiał siebie w roli zabijanego ojca. W roku 1990 pisał:

> Poezja każdego języka jest jedynym gospodarstwem, w którym spadkobiercy uprawiają grunt przygotowany przez ich ojców. Nieświadomie lub świadomie kontynuują dzieło zaczęte kilka wieków temu.
>
> (Miłosz, 1997: 126)

Zacytowałam fragment eseju *Postscriptum*, opublikowany najpierw w „Tekstach Drugich" (1990, 5/6), potem w *Życiu na wyspach* (1997 i w kolejnych wydaniach), z paru powodów. Po pierwsze, by zaakcentować fakt świadomości wagi języka w poezji. Wydaje się to oczywiste, ale to, co było oczywiste dla Miłosza-poety, interpretatora poezji własnego języka, nie było już tak oczywiste dla Miłosza-tłumacza, co będę analizować. Ten esej ma jednak dla mnie też inną wartość – dopowiada w nim Miłosz swoje rozumienie wiersza Wallace'a Stevensa *Study of Two Pears*, a jego interpretacja (także przekładowa) z kolei znalazła znaczący oddźwięk w polskiej szkole rozumienia poezji światowej. Badacze, w przeciwieństwie do poetów, często Miłoszowi ufali.

W *Wypisach z ksiąg użytecznych* Miłosz wprowadza wiersz Stevensa tak:

> Jeszcze gorzej jest z następnym wierszem Stevensa […] próbuje opisać gruszkę, jakby mieszkańcowi Marsa. Nie może się to udać, bo wkracza mnóstwo skojarzeń ziemskich, okazuje się też, że gruszka, może dla nas oczywista jako smak i zapach, analitycznie jest niemożliwa do opisania.
>
> (Miłosz, 1994: 87)

A główny zarzut Miłosza wobec Stevensa sformułowany przy wcześniej cytowanym „lepszym wierszu" brzmi: „[poeta] z pozoru pisze o rzeczywistości, a naprawdę jest to wiersz autotematyczny" (Miłosz, 1994: 45). Na razie zawieszam dyskusje nad „lepszym" wierszem Stevensa, ale do niej powrócę, bo interpretacja Miłosza wprowadza istotny dla jego wywodów wątek – zdrady rzeczywistości. Na początek jednak zwracam uwagę na pewną karykaturalną stronę interpretacji Miłoszowej – dalibóg nigdzie w tekście *Study of Two Pears*, ani angielskim, ani polskim (w przekładzie Miłosza), nie znajdziemy sugestii, iż może to być opis dla Marsjanina sporządzony i że poeta mógł chcieć uniknąć skojarzeń ziemskich (a jakie inne skojarzenia mógłby mieć?). Wreszcie zwraca uwagę jednoznaczna konkluzja podkreślająca fiasko przedsięwzięcia – gruszka „analitycznie niemożliwa jest do

opisania". Tylko czy jest to fiasko poetyckie i czy wiersz ten, jak dowiadujemy się z eseju *Postscriptum* rozwijającego interpretację Miłosza, to jedynie nieudane ćwiczenie poetyckiego opisu, po którym poecie amerykańskiemu pozostał tylko odwrót od rzeczy i powrót „do samo-nawijającego się kokonu wyobraźni"? (Miłosz, 1997: 113–114). Oto oryginał i przekład Miłosza:

Wallace Stevens
Study of Two Pears

I
Opusculum paedagogum.
The pears are not viols,
Nudes or bottles.
They resemble nothing else.

II
They are yellow forms
Composed of curves
Bulging toward the base.
They are touched red.

III
They are not flat surfaces
Having curved outlines.
They are round
Tapering toward the top.

IV
In the way they are modelled
There are bits of blue.
A hard dry leaf hangs
From the stem.

V
The yellow glistens.
It glistens with various yellows,
Citrons, oranges and greens
Flowering over the skin.

VI
The shadows of the pears
Are blobs on the green cloth.
The pears are not seen
As the observer wills.

1938 (Stevens, 2015: 208–209)

Wallace Stevens
Studium dwóch gruszek

I
Opusculum paedagogicum
Gruszki nie są skrzypcami,
Aktami na płótnie, ani butelkami.
Są niepodobne do niczego.

II
Są to formy żółte,
Złożone z linii krzywych
Zaokrąglających się u podstawy.
Mają w sobie trochę czerwieni.

III
Nie są płaskimi powierzchniami,
Bo mają kształt wygięty
Są okrągłe,
Zwężające się u góry.

IV
Modelując je
Dodano kroplę błękitu.
Twardy suchy listek
Wisi przy ogonku.

V
Żółtość ich świeci
Różnymi rodzajami żółtości,
Cytryn, pomarańcz, zielenizn,
Kwitnących na ich skórze.

VI
Cienie gruszek
To kleksy na zielonym suknie
Gruszek nie można widzieć,
Jak chce obserwator.

(Miłosz, 1994: 87–88)

Miłosz nie odwołuje się do oryginału w żadnym miejscu swojej interpretacji, choć np. „akty na płótnie" w miejsce *nudes* i parę innych miejsc domagałoby się komentarza (co zadziwiające, nawet w obszerniejszym komentarzu w eseju *Postscriptum* wyjaśnienia filologiczne się nie pojawiają). Myślę jednak, że problem z Miłoszową interpretacją tego wiersza Stevensa sięga głębiej niż dobór poszczególnych polskich odpowiedników. Jak każda interpretacja, i jak każdy przekład, jest to tylko jedna z możliwych wersji, której raczej należałaby się dyskusja niż przyjęcie przez aklamację – a tak oceniam użycie przekładu Miłosza i sposobu rozumienia tego wiersza przez Miłosza w eseju wstępnym do *Kulturowej Teorii Literatury* przez Ryszarda Nycza. Cytat literacki wygląda tam tak (Nycz: 7):

> 1.
> Opusculum paedagogicum
> Gruszki nie są skrzypcami,
> Aktami na płótnie, ani butelkami.
> Są niepodobne do niczego.
> 2.
> Są to formy żółte,
> Złożone z linii krzywych
> Zaokrąglających się u podstawy.
> Mają w sobie trochę czerwieni.
> [……..]
> 6.
> Cienie gruszek
> To kleksy na zielonym suknie
> Gruszek nie można widzieć,
> Jak chce obserwator.
> (Stevens [!] 1994)

Pomijając już zabawną w kontekście przekładu atrybucję wynikającą z przyjęcia niezbyt szczęśliwej konwencji adnotacji źródła, to wyraźnie widać, że polski interpretator po prostu (ze skrótami) przepisuje wersję Miłosza, nie zauważając nawet błędu w wyrażeniu łacińskim (Miłosz wydaje się je „poprawiać", w żadnej dostępnej wersji wiersza Stevensa nie ma formy „paedagogicum"). Choć wnikliwy badacz literatury wzmiankuje istnienie licznych interpretacji tego wiersza w kulturze oryginału, zostaje jednak przy Miłoszowej i wyprowadza z niej pierwszy model stosunku poety do rzeczy: „poszukując esencji (istoty

przedmiotu czy rzeczywistości) poeta/poezja „kończy na kulcie sztuki, ubóstwieniu samej siebie" (Nycz: 10).

W roku 2003 Kacper Bartczak podał – delikatnie – w wątpliwość interpretację Miłosza, wskazując oczywiste dość argumenty: czy poeta musi wierzyć lub taką wiarę sugerować w metafizykę, by być dobrym poetą? Bartczak odnosi się do epifanijnego wymiaru opisu rzeczywistości, którego brak budzi „niechęć" Miłosza, stąd jego gorzka ocena wierszy Stevensa. Według gustów polskiego poety wgląd w inny świat jest w poezji ważny, ale są to przecież tylko gusta. Nie wydaje mi się też, by linia podziału między dwoma nurtami w poezji przebiegała według granicy wyznaczonej przez Nycza na podstawie przekładu i interpretacji Miłosza, tzn. albo mamy wiersze (czy szerzej literaturę), która poszukując esencji, „istoty przedmiotu czy rzeczywistości", kończy na kulcie sztuki, ubóstwieniu samej siebie, albo taką, która dążąc do uchwycenia

> „całej" rzeczywistości w jej niepowtarzalnej jednostkowości, kończy na pielęgnowaniu i pieczołowitym utrwalaniu wszelkich nawet najbłahszych przejawów „wielowarstwowych konkretów" (to określenie Miłosza), z których składa się ludzkie doświadczenie realności.
>
> (Nycz: 10)

Ale ta opozycja została dość złudnie wykreowana przez Miłosza, i to *post factum* – o czym (także) przekonywać może przywoływana przez polskich interpretatorów część 6 poematu *Po ziemi naszej* (1961) dotycząca gruszek w ich rozmaitości:

> A słowo z ciemności wyjawione było gruszka.
> Krążyłem dookoła niego podskakując to próbując skrzydełek.
> Ale kiedy już-już piłem z niego słodycz oddalało się.
> Więc ja do cukrówki – wtedy kąt ogrodu,
> Złuszczona biała farba drewnianych okiennic,
> Krzak dereniu i szelest przemienionych ludzi.
> Więc ja do sapieżanki – wtedy zaraz pole
> Za tym, nie innym płotem, ruczaj, okolica.
> Wiec ja do ulęgałki, do bery i do bergamoty.
> Na nic. Między mną i gruszką ekwipaże, kraje.
> I tak już będę żyć, zaczarowany.
>
> (Miłosz, 1984: 99).

Zarówno Aleksander Fiut (1998: 320), jak i Ryszard Nycz, interpretując wiersz Stevensa (w przekładzie Miłosza), podkreślają różnicę w kreacji poetyckiego (nie) opisu gruszek, która przecież w dużej mierze została *ex post* wykreowana przez Miłosza właśnie, tzn. autor wiersza o poszczególności gruszek nie bez powodu zainteresował się wierszem, który pozwolił mu – głównie w oczach odbiorców rodzimych – umocnić własną pozycję w gospodarstwie poezji światowej (w końcu mógł wybrać wiele innych „opisowych" wierszy/ekfraz Stevensa). Oś sporu o dwa modele poezji tak oto rekonstruuje Nycz: przechodzimy z

> fikcji „niewinnego oka" (biorącego w nawias wcześniejszą wiedzę) i opisującego niejako od początku nieznany sobie przedmiot – na fikcję „nieludzkiego" obserwatora w ogrodzie rzeczywistości, któremu poznanie […] przesłaniają obrazy konkretnych egzemplarzy […] w konkretnej czasoprzestrzeni.
>
> (Nycz: 9)

„Nie ma gruszki samej w sobie, zdaje się mówić Miłosz", a za Miłoszem powtarza Nycz, ale czy Stevens zdaje się mówić, że jest? I czy, co ważniejsze, naprawdę jest wyrazicielem „sceptycznej rezygnacji" „odsądzającej poezję od rzeczywistości", by użyć słów Nycza (Nycz, 2001: 8) w gruncie rzeczy streszczającego poglądy Miłosza?

Wskażę tylko parę miejsc w tekście oryginału, które otwierają ten tekst na inną lekturę, której Miłosz najwyraźniej nie dostrzegał (nie chciał dostrzec? – umknąłby mu wtedy taki czarno-biały, „marsjański" przykład?). Niech tym rozważaniom patronuje cytat z *Agadiów* Stevensa: *Nothing itself is taken alone. Things are because of interrelations or interactions* (Stevens, 1989: 189). Bart Eeckhout zauważa, że jednym ze sposobów rozumienia tego, zapewne opartego na wierszu Emersona *Each and All*, aforyzmu jest *no thing is „the thing itself"* (Eeckhout: 3). Zdaniem Eeckhouta rzecz sama w sobie działa w wierszach Stevensa jak konieczna iluzja, nie po to jednak, by obnażyć rzeczywistość czy odżegnać się od niej, ale by ją zintensyfikować. W swoim studium gruszek Stevens działa w przebraniu malarza po to, by zdestabilizować malarskie próby reprezentowania rzeczy samej w sobie, a w rezultacie karze nam postrzegać gruszkę tak, jakby była tworzona na naszych oczach i specjalnie dla nas, widziana po raz pierwszy. W jednym ze swych listów Stevens pisał: „[…] I pay as much attention to painters as I do to writers, because, except technically, their problems are the

same"[2] (Stevens, 1966: 593). Wtedy jednak, gdy, jak Miłosz, przełożymy *nudes*, słowo, które oznacza nagie postacie także jako przedmioty sztuki (*a nude person*; *a representation of a nude human figure in painting, sculpture, etc*. według np. *Collins English Dictionary*), jako sztukę gotową („akty na płótnie"[3]), problemy znikają – malarz po prostu umie namalować nagie kobiety[4], a więc zapewne i gruszki, „nie umie" tylko poeta.

W wierszu tym zresztą nie tylko do sztuki malarskiej mamy odwołania (w końcu cały wiersz można traktować jako ekfrazę, co niełatwo zgadnąć w przekładzie Miłosza, tłumaczącego np. *In the way they are modelled / There are bits of blue* jako „Modelując je/ Dodano kroplę błękitu"; Miłosz-interpretator przesuwa więc zdarzenia z tych dziejących się na naszych oczach w przeszłość, podkreślając zarazem możliwość odczytania metafizycznego), są tam i elementy muzyczne, począwszy od inicjalnych skrzypiec po oryginalny rytm wiersza, zapewne nie do odtworzenia w przekładzie. Metafory, zwłaszcza dwie metafory wprowadzone przez dwie imiesłowowe formy czasowników: *bulging* („zaookrąglające się" w przekładzie Miłosza; a np. *pęczniejące* nadałoby dynamiki opisowi procesu „stawania się gruszki"), *flowering* („kwitnące" u Miłosza, tu także można by pokusić się o bardziej dynamiczny odpowiednik – np. „rozkwitające") wprowadzają też dodatkowe supozycje widzenia. Jak ujął to Charles Altieri:

> As the pear becomes most fully itself before the eye, it must become something else: the fruit must act as a flower does if the mind is to appreciate fully its appearance as a fruit […] The flowering is also a process of the mind's own blossoming within a world formerly perceived only from a distance. The painting brush, the writer's recasting, and the observer's attention all here flower, suggesting that when mind

---

[2] Zwracam taką samą uwagę na malarzy, jak i pisarzy, ponieważ, poza różnicami technicznymi, ich problemy są takie same. Tłum. M.S.

[3] Tak samo w przekładzie Jacka Gutorowa, zastanawiam się, na ile zdecydowała o tym tradycja przekładu Miłosza, w końcu nawet jeśli uznać znaczenie „akt" jako prymarne wobec znaczenia „naga postać", to płótno jest tylko jednym z możliwych sposobów prezentacji aktu, w końcu malarze malowali i na desce, i rysowali na kartonach, o rzeźbie i fotografii nie zapominając. Płótno pojawi się jeszcze w zakończeniu przekładu Gutorowa też całkiem poza oryginałem: „Cienie gruszek/ To plamy na zielonym płótnie", co sugeruje bardziej obraz niż cień na obrusie na przykład (*cloth* to raczej sukno niż płótno, na którym można malować).

[4] A pokrewieństwo gruszki, podobnie jak w polszczyźnie rodzaju żeńskiego, do kobiecego ciała podkreślone jest zarówno przez skojarzenie nazwy kształtu ciała istniejące w angielszczyźnie (*pear shaped woman*), jak i określenia często do ciał kobiet stosowane *curves/curved.*

> too becomes fully itself it must at the same time become other, must take on an identity that no perception qua perception can register[5].
>
> (Altieri: 98)

W tej interpretacji więc rozkwitamy razem z obrazem gruszki w naszym umyśle, stajemy się obserwowaną rzeczą, przybieramy jej kształt. Interpretując zakończenie wiersza, Altieri zauważa, że fraza *As the observer wills* może odnosić się do konkretnego aspektu czasowego i wtedy najlepszy byłby polski zaimek względny „kiedy" – postrzeganie może nie zachodzić w tym samym czasie, co chęć obserwowania. Ale może też mieć aspekt modalny, wyrażony przez zaimek względny „jak" – obserwowanie (zawsze) nie może być poddane dyktatowi woli (Altieri: 99). Oczywiście przekład Miłosza wyraża tylko ten drugi aspekt[6], potęgując wrażenie modelowości całego przedsięwzięcia. Filozoficzną konkluzją wiersza Stevensa, „dziełka", studium quasi malarskiego, poetyckiego, ale i filozoficznego, jest więc, jak ujął to Lee Edelman, przekonanie, że „jest [is] – jest dla nas osiągalne tylko jako kiedy, jak [as]" (Edelman: 141). Można by tu posłużyć się innym aforyzmem Stevensa: *Things seen are things as seen* (Eeckhout: 188).

Jednym słowem nie tylko gruszki nie mogą być widziane tak, jak chcemy/kiedy chcemy, ale także gruszki nie mogą zostać zobaczone, dopóki czegoś od nich chcemy, tzn. dopóki nie chcemy zamienić się np. w zwierciadło. Z jednej więc strony *a pear is a pear is a pear*, jak zauważa Eeckhout, parafrazując słynną modernistyczną tautologię Gertrudy Stein, ale jednocześnie gruszka nie jest gruszką, bo widzenie jest zawsze kategorią relacyjną, widzenie nie może być zawarte w postrzeganym obiekcie. To obserwator kreuje za każdym razem na nowo obraz rzeczy, także po to, by zintensyfikować doznanie świata, a nie po to, jak chce Miłosz w swej interpretacji, by świat odrzucić na rzecz „sztuki czystej". W tym znaczeniu Stevens mówi to samo, co Miłosz o niedościgłości bergamotek

---

[5] Ponieważ gruszka staje się w pełni sobą na oczach obserwatora, musi się stać czymś innym: owoc musi działać jak kwiat, jeśli umysł ma w pełni docenić jego wygląd jako owocu […] To rozkwitanie jest także procesem rozkwitania umysłu obserwatora wewnątrz świata wcześniej obserwowanego jedynie z dystansu. Pędzel malarza, przekształcenie pisarza i uwaga obserwatora – wszystkie rozkwitają, co sugeruje, że także umysł, kiedy staje się w pełni sobą, musi jednocześnie stać się innym, musi przyjąć tożsamość, której nie może zarejestrować żadna percepcja jako percepcja. Tłum. M.S.

[6] Tu inne rozwiązanie wybrał Jacek Gutorow, łącząc możliwe odczytanie modalne i temporalne: „Gruszki wyglądają inaczej/ Niżby chciał patrzący".

i innych gruszek[7], robi to jednak inaczej, nie emocjonalnie, nie lamentując nad rzeczami nie do uchwycenia okiem, pędzlem, dźwiękiem, doświadczeniem. I chyba tu tkwi podstawowa różnica. Wszak nawet u zdeklarowanego „obiektywisty" Miłosz szukał emocji i podmiotu je przeżywającego – „ciepła i współczucia zaledwie zasygnalizowanych" w „słynnym" wierszu Williamsa *Czerwone taczki*, jak to ujął w anglojęzycznej wersji *Wypisów* (Miłosz, 1996: 66). W polskiej wersji takiej uwagi i samego wiersza w antologii nie ma. Pojawia się tylko wzmianka o „słynnym wierszu" Williamsa ze „szkoły obiektywistów" skupiających uwagę na przedmiocie (Miłosz, 1994: 15). Wierszu nie przypadkiem odrzuconym przez „młodego poetę" Jakuba Winiarskiego, który w trzy lata po wydaniu *Wypisów* używa w swoim własnym wierszu pojęć ze wstępu do polskiej wersji Miłoszowej antologii („słynny wiersz Williamsa", „obiektywiści" – choć ta nazwa niewiele mówi polskiemu czytelnikowi i w pierwszym rzędzie kojarzy się z byciem „obiektywnym" niż ze skupieniem uwagi na przedmiocie [*object*]), by ostatecznie odrzucić wiersz Williamsa jako „zimny" (zob. Skwara, 2010: 358–364). Nie wydaje mi się, żeby było to jedynie odczytanie wiersza Williamsa, raczej jest to kolejna odsłona sporu młodych z Miłoszem, w tym z jego polskimi odczytaniami poezji światowej, co nam najczęściej umyka.

Właściwą odpowiedź na swoją polemikę ze Stevensem i jego studium gruszek dał Miłosz nie tyle w przydługim artykule tego wiersza dotyczącym (rozwija tam jedynie swoje poglądy, nie próbując dyskutować niuansów oryginału), ale, moim zdaniem, np. w krótkim wierszu „starego poety" z tomiku *To*. Brzmi on tak:

> O!
> O, szczęście! Widzieć irys.
> Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli
> I delikatny zapach, jak zapach jej skóry.

[7] A robi to także np. w wierszu poświęconym różom (*Bouquet of Roses in Sunlight*, „Bukiet róż w świetle słońca"), zawierającym i takie słowa (cytuję przekład Gutorowa): „Nasze odczucie tych rzeczy zmienia się, zmieniają się rzeczy,/ Nie jak w metaforze, ale w naszym odczuciu/ Rzeczy. Tak właśnie odczucie przekracza każdą metaforę. […] My dwoje używamy tych róż tak, jak je widzimy/ I jak jesteśmy. Dzięki temu wydają się być/ Nie tknięte muśnięciem retoryki".

O jaki bełkot żeby opisać irys,
Który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli
I żadnych naszych królestw
I żadnych krajów.
(Miłosz, 2005: 34)

Podobnie jak gruszki, irys umyka opisowi, i nie jest też dostępny przez doświadczenie, które tylko podsuwa ulotne obrazy i skojarzenia. Czym więc tak naprawdę różni się poetycki zabieg Miłosza od zabiegu Stevensa? Stevens nie pozwalał sobie nawet na ironiczny autotematyczny „bełkot" i nie lamentował nad nieuchwytnym, raczej pokazywał, że każde widzenie może być tworzeniem/przeżywaniem rzeczy/rzeczywistości na nowo. I czytelnik Stevensa, i czytelnik Miłosza nigdy już zapewne niewinnie nie popatrzy na gruszkę, ale w jednym przypadku oszczędzone mu będą emocje podważającego obraz gruszki (irysa) – w drugim nie. Finalną różnicę ujęłabym tak: jak użyć rzeczy, by opowiedzieć o sobie i swoim doświadczeniu, prezentowanym jako doświadczenia nas wszystkich – to przypadek Miłosza; jak użyć rzeczy, by powiedzieć coś o sztuce, pisarskiej i malarskiej, i o złudności (ale i kreatywności) naszego postrzegania – to Stevens. W końcu każdy używa rzeczy nie dla nich samych, ale po to, by posłużyć się nimi w jakimś własnym celu – i nie jest to nielojalne wobec rzeczy, jak zarzucał Miłosz Stevensowi, ale w istocie jedyne, co możemy z rzeczami w języku zrobić.

Efekt, choć maskowany, roli „uczucia" (emocji, zaangażowania) w poezji, widać także w „nieco lepszym wierszu Stevensa", ja go użyję jako miernika innego problemu – podmiotu i jego miejsca w przekładzie i w twórczości własnej Miłosza. W końcu cały projekt Miłosza, poezji skupionej na rzeczy, oparty jest na „zniknięciu podmiotu". Miłosz kończy swój esej *Postscriptum* propozycją poezji, „w której podmiot znikałby na chwilę w przedmiocie", co ma być „obroną na poziomie praktycznym, warsztatowym, pewnych rzeczywistych przeżyć ludzkich negowanych przez zwolenników tezy, że «głębokie intuicje» są złudzeniem" (Miłosz, 1997: 123). A w takiej roli właśnie obsadzał Stevensa. Negowanie „intuicji" nie jest jednak negowaniem przeżyć. „Lepszy wiersz" Stevensa rozpoczyna strofa, która w całości jest opisem, a podmiot znika w niej zupełnie, tzn. znika jego werbalna obecność w wierszu.

Wiersze z naszego klimatu

I
Czysta woda w lśniącej misie,
Różowe i białe goździki. Światło
W tym pokoju bardziej jak śnieżne
powietrze
Odbijające śnieg. Świeżo spadły Śnieg.
Przy końcu zimy, kiedy znów są
popołudnia.
[…….]

(Miłosz, 1994: 45)

The Poems of Our Climate

I
Clear water in a brilliant bowl,
Pink and white carnations. The light
In the room more like
a snowy air,
Reflecting snow. A newly-fallen snow
At the end of winter when afternoons
return.
[……..]

(Stevens, 2015: 205)

Wiersz kończy jednak refleksja o „czasie niedokonanym tak mocno tkwiącym w nas", co w interpretacji Miłosza zasługuje na krytykę za „nielojalność wobec rzeczy", za posługiwanie się nimi do mówienia o sobie, a więc o …przeżyciach. Jest tu pewna niekonsekwencja, którą może zrozumiemy lepiej w innym kontekście Miłoszowych interpretacji poezji światowej.

Zapewne stosunek do rzeczy był jednym z magnesów przyciągających Miłosza do poezji chińskiej. Analizuję to dokładnie gdzie indziej (Skwara, 2024), tu więc posłużę się tylko jednym przykładem, pokazującym, w moim przekonaniu, jak Miłosz nie potrafił pozbyć się podmiotu (na rzecz rzeczy), a często i bezpośredniego wyrażania uczuć nawet tam, gdzie istniała doskonała konwencja takie zabiegi kodyfikująca. Mam na myśli poezję chińską wieku złotego, 8 wieku n.e., z takimi tłumaczonymi przez Miłosza mistrzami jak Wang Wei czy Du (Tu) Fu, a zwłaszcza jeden jej gatunek: czterowersowy utwór, składający się z dwudziestu znaków, po pięć w każdym wersie (co oczywiście wymagało maestrii wersyfikacyjnej i dźwiękowej). Przypomnę tu tylko, że każdy znak w języku chińskim wymaga dointerpretowania kontekstualnego: czasownik występuje zawsze w bezokoliczniku, osoba (osoby) są nieokreślone, podobnie jak i czas zdarzeń; liczba rzeczownika jest także nieokreślona, a jeden znak odpowiadający przymiotnikowi może oznaczać np. trzy różne kolory. Nadto najczęściej brakuje znaku oznaczającego „ja", co podkopuje łatwość konstruowania podmiotu mówiącego typowego dla poezji europejskiej. Z takiego to surowego materiału buduje się w interpretacji całość zgodnie z wiedzą filologiczną i znajomością konwencji epoki, których, co oczywiste, czytelnikom z zewnątrz brakuje. Zwłaszcza czytelnikom przywiązanym do podmiotu lirycznego, który

w tego typu wierszu ma znacznie wątlejszą rację bytu. W najlepszych wierszach złotego wieku poezji chińskiej nie idzie o to, by wyeksponować uczucia, ani nawet myśli, czy stanowisko podmiotu mówiącego, ale by je ukryć za opisem pejzażu na przykład czy za wyrafinowanymi aluzjami do pojęć buddyjskich. Te ostatnie giną najczęściej, odsyłam tu do swoich wcześniejszych analiz np. wiersza Wang Wei tłumaczonego przez Miłosza (Skwara, 2024).

Nie domyślilibyśmy się całego tego skomplikowania z wiersza Tu Fu, Znowu wiosna, w przekładzie Miłosza dokonanym z angielskiego przekładu Kennetha Rexrotha – Miłosz we wstępie do swej antologii nie ukrywa, że nigdy nawet nie próbował dociec niuansów chińskich oryginałów, mimo że na gruncie „swojej" poezji prezentował się jako zamiłowany filolog, jak choćby w eseju *Pochwała filologii* (Miłosz, 1997: 37). Co więcej, tak kulturowo odmienny wiersz wprowadza przez złudne podobieństwo:

> *Wygnanie, specjalność poezji Europy Środkowej i Wschodniej, występuje też w poezji starochińskiej. Jeden z wielu wierszy o tym. Krótki!*
>
> Tu Fu
>
> *Znowu wiosna*
>
> Białe ptaki nad szarą rzeką.
> Szkarłatne kwiaty na zielonych górach.
> Przyglądam się, jak wiosna postępuje
> I myślę, czy kiedykolwiek wrócę do domu.
>
> (Miłosz, 1994: 145)

Gdy przeczytamy przekład Rexrotha, nie dostrzeżemy żadnego istotnego przesunięcia znaczeniowego:

> ANOTHER SPRING
> White birds over the grey river.
> Scarlet flowers on the green hills.
> I watch the Spring go by and wonder
> If I shall ever return home.
>
> Tu Fu (Rexroth: 24)

Kolejny jednak przekład angielski wskazuje inną możliwość odczytania tego, co w takiej formie poetyckiej najistotniejsze – wycofania podmiotu, który zdaje się znikać, a przynajmniej nie zamęcza czytelnika swoimi uczuciami:

Another Spring by Tu Fu

Over the blue river, the birds seem whiter;
On the green mountains, flowers catch fire.
Another spring comes and goes
Far from home.

(translated by Stanton Hager 2018[8])

W przekładzie polskim mogłoby to brzmieć tak:

Nad błękitną rzeką ptaki wydają się bielsze,
Na tle zielonych gór kwiaty płoną ogniem.

Jeszcze jedna wiosna przychodzi i odchodzi
Z daleka od domu.

Całe skomplikowanie przekładu i interpretacji tego wiersza dostrzegamy dopiero wówczas, gdy uświadomimy sobie, z jak surowego materiału (surowego w sensie znaczeń, nie dźwięków i brzmień doprowadzonych do perfekcji) taka interpretacja musi powstać. Posłużę się tu uproszczoną (bo transkrybowaną i ograniczającą każdy znak do jednego znaczenia) filologiczną wersją oryginału:

jiāng bì niǎo yú bái
shān qīng huā yù rán
jīn chūn kàn yòu guò
hé rì shì guī nián

(Du Fu: 376)

river emerald bird(s) more white
mountains green flower(s) wish burn
now spring see again pass
what day be homecoming year[9]

Czyli po polsku mniej więcej tak: rzeka szmaragdowy ptak(i) bardziej biały(e) / góry zielony kwiat(y) chcieć płonąć / teraz wiosna widzieć znowu mijać / jaki dzień być powrót do domu rok.

[8] Allpoetry.com. https://allpoetry.com/poem/14048695-Another-Spring-by-Tu-Fu-by-Du-Fu (dostęp 1.02. 2024).

[9] Profesorowi Andersowi Petterssonowi dziękuję serdecznie za pomoc w stworzeniu filologicznego przekładu znaków wiersza Du Fu.

Klasyczny tłumacz Du Fu, Stephen Owen, autor sześciotomowego wydania jego dzieł, wstawia podmiot w wersie ostatnim swojej anglojęzycznej wersji[10], zwracając jednocześnie uwagę we wstępie na specyfikę wiersza chińskiego, która musi być dostosowana do wymagań angielszczyzny, a ta – dodajmy – częściej wymaga podmiotu niż język polski (ponieważ Miłosz tłumaczył wiersze chińskie z angielskiego, potencjalna bezpodmiotowa wersja polska zapewne umykała jego uwadze skupionej na translacji wersji anglojęzycznej) Tłumacz wskazuje także, że przedostatni znak ostatniego wersu – *guī* – powszechnie używany do opisu odchodzenia wiosny oznacza w tradycji chińskiej także powrót do domu (Du Fu: 377), a więc związek między odchodzącą wiosną a nostalgicznym wspomnieniem domu mógł być sugerowany inaczej niż przez bezpośrednie wyznanie ja mówiącego wiersza.

Wydaje mi się więc, że deklarowana przez Miłosza tęsknota do „poezji rzeczy", w której podmiot „znikałby na chwilę", w gruncie rzeczy była nielojalna wobec własnego stosunku do podmiotu. Ten w wierszach Miłosza nie znika nigdy, a rzeczy (dzieła natury) służą do mniej lub bardziej zawoalowanego wyrażania intuicji, uczuć i rozmaitych przeżyć tegoż podmiotu właśnie. Nie wydaje się to „nielojalnością" wobec rzeczy lepszą niż „nielojalność" Stevensa, tylko po prostu inną. Raz jeszcze powtórzę w zakończeniu – nie wydaje mi się, by różnicę stanowił stosunek do rzeczy, w istocie stanowi ją stosunek do wyrażania uczuć i intuicji (bez uczuć i intuicji poezja dla Miłosza nie była nic warta; dla Stevensa akurat odwrotnie i zapewne także dla poetów chińskich doby klasycznej, choć w inny sposób oczywiście). Nawet tam, gdzie Miłosz zdaje się podmiotu unikać na rzecz uwagi skupionej na rzeczach, jak np. w tak brzmiącym (odnalezionym po latach) dwuwierszu:

> Nadzwyczajne. Dom. Wysoki. Otoczony powietrzem.
> Stoi. Pośrodku niebieskiego nieba
>
> (Miłosz, 1998: 136),

to zostawia natrętny ślad podmiotu w tytule: „Z okna u *mego* dentysty" [podkreśl. M.S.]. O „ja" Miłosza nie możemy nigdy zapomnieć, czytając jego wiersze (a nawet jego przekłady „z poezji chińskiej"!), o „ja" Stevensa zwykle

[10] From river's sapphire the birds are still whiter,/ in the mountain's green flowers almost take flame./ This spring too is soon to pass,/ and when will be the year I go home? (Du Fu: 377)

„zapominamy", bo jego wiersz często sprawia, że to my musimy nasze „ja" skonfrontować z relacyjnym obrazem rzeczywistości. Poeci zawsze używają rzeczy, tak jak zawsze używają słów, nie zawsze jednak czynią z rzeczy (i własnych wierszy) manifest własnej uczuciowości. W kontekście przekładów i interpretacji poezji świata widać nieco więcej z deklarowanego przez Miłosza stosunku do rzeczy, choć nie zawsze widać tak, jak chciałby tego autor wiersza *To*, który rozpoczynają takie wersy:

> Żebym wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie.
> Wykrzyknąć: ludzie, okłamywałem was
> Mówiąc, że tego we mnie nie ma,
> Kiedy TO jest tam ciągle, we dnie i w nocy.
> Chociaż właśnie dzięki temu
> Umiałem opisywać wasze łatwopalne miasta,
> Wasze krótkie miłości i zabawy rozpadające się w próchno,
> Kolczyki, lustra, zsuwające się ramiączko,
> Sceny w sypialniach i na pobojowiskach.
>
> (Miłosz, 2001: 7)

Bibliografia

Altieri, Charles. „Why Stevens Must be Abstract, or, What Poets Can Learn from Painting". *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*, red. Albert Gelpi. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 86–120.

Bartczak, Kacper. „Stała interpretacyjna. Status rzeczy w poezji Wallace'a Stevensa". *Poznańskie Studia Polonistyczne* 3 (2017): 235–250.

Collins English Dictionary. www.collinsdictionary.com/dictionary/english.

Du Fu. *The Poetry of Du Fu*, Tłum., red. Stephen Owen. Vol. 3. Boston–Berlin: De Gruyter, 2016.

Edelman, Lee. *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York: Routledge, 1994.

Eeckhout, Bart. „Of Pears, Oxen, and Mediterranean Landscapes: Three Stevensian Ways of (Un)Painting the Thing Itself". *The Wallace Stevens Journal* 23.1 (1999): 3–26.

Fiut, Aleksander. *Moment wieczny. Rzecz o poezji Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998.

Jaworski, Krzysztof. *Wiersze 1988–1992.* Kraków–Warszawa: Fundacja "brulionu", 1992.

Miłosz Czesław. *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków: Znak, 1994.

------. *A Book of Luminous Things*. *An International Anthology of Poetry*. New York: Ecco Press, 1996.

------. *Życie na wyspach*. Kraków: Znak, 1997.

------. *Piesek przydrożny*. Kraków: Znak, 1998.

------. *To*. Kraków: Znak, 2000.

Nycz, Ryszard. *Kulturowa Teoria Literatury*. Kraków: Universitas, 2006.

Rexroth, Kenneth. *One Hundred Poems From the Chinese*. New York: A New Directions Book, 1971.

Skwara, Marta. „Intertekstualność a interkulturowość – perspektywa filologiczna". *Polonistyka bez granic*, red. Ryszard Nycz, Władysław Miodunka, Tomasz Kuntz. Kraków: Universitas, 2010. 357–368.

------. „Różewicz, Jeffers, Larkin – strąceni z Miłoszowego Olimpu poezji?". *Olimp – ideał, doskonałość, absolut*, red. Maria Korytowska-Cieśla. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014. 431–447.

------. „Czy istnieje pamięć o literaturze polskiej w literaturze światowej?". *Mneomosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Jakub Czernik. Kraków: Avalon, 2016. 499–516.

------. „Komparatystyka jako deus ex machina". *Dioskurowie. Zgoda, przyjaźń, braterstwo.* red. Wojciech Nyczek, Olga Płaszczewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2024 (w druku).

Stevens Wallace. *Letters of Wallace Stevens*. Red. Holly Stevens. New York: Knopf, 1966.

------. *Opus Posthumous*. Red. Milton J. Bates. New York: Knopf, 1989.

------. *Żółte popołudnie*. Tłum. Jacek Gutorow. Wrocław: Biuro Literackie, 2008.

------. *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Red. John N. Serio, Christopher Beyers. New York: Vintage Books, 2015.

Things and Nature and the (too much) Speaking I. Miłosz's Translations and Poems

Summary

The author analyzes the connections between Miłosz's poetry and his translation work based on his translations and interpretations of the poetry of Wallace Stevens and Chinese poets, especially the poem "Another Spring" by Tu Fu. The subject of particular interest is Miłosz's vision of "realistic poetry" and poetic epiphany related to the attempt to create/translate poems in which "the voice of the subject disappears". The author also examines how Polish literary criticism accepted Miłosz's translations and interpretations, relating them to the poet's own poems. The article proves that Miłosz practiced the art of translation quite freely, in the interpretation of foreign poems he often used generalizations and unauthorized comparisons, which was not much discussed during the poet's lifetime, and even after his death the dialogue with Miłosz as an interpreter and translator of poetry was not very polemical in the country. Combinations of Miłosz's translations and his own works were often used as the poet had planned it, without any attempt to verify the translation or the interpretation associated with it. The world's "realistic poetry", in which the voice of the subject disappears, was largely the poet's creation, and the connections with his own work confirm the dependence of Miłosz's translations/interpretations on his own poems and insurmountable problems with the presence of the lyrical subject.

Keywords: Comparative literature, translation, Czesław Miłosz, Wallace Stevens, Du Fu

Słowa kluczowe: komparatystka literacka, przekład, Czesław Miłosz, Wallace Stevens, Tu Fu

Cytowanie

Skwara, Marta. „Rzeczy i natura a (nadto) mówiące ja. Przekłady a wiersze Miłosza". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 251–268. DOI: 10.18276/rk.2023.14-11.

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 269–290
DOI: 10.18276/rk.2023.14-12
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Agata Mrowińska
Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0002-6802-694X

Pakt z czytelnikiem, relacja i przekład. O przekładzie kulturowym *à la Tout-Monde* w twórczości Patricka Chamoiseau

„Pisać to: wprowadzać swe Miejsce do materii świata" (Chamoiseau, 2021: 217) – tak martynikański autor i intelektualista, Patrick Chamoiseau, rozumie swą rolę jako twórcy literatury. W przekonaniu tym kryje się coś więcej niż odbicie kolonialnego i postkolonialnego podziału świata na centrum i peryferia. Coś więcej, a nawet coś innego, gdyż Chamoiseau daleki jest postrzegania swej małej, rodzimej wyspy, „wulkanicznej łuski", jako oddzielonej i marginalnej w stosunku do głównych nurtów wydarzeń globalnego świata, wyspy na uboczu historii i dominujących, wielkich narracji:

> To ja, tak, ja we własnej osobie, pochodzę z Antyli, z kraju-Martyniki, wulkanicznej łuski niezbyt dużych rozmiarów, która ma morze od wschodu, jak i od zachodu, gdzie niebiesko jest tak w górze, jak i na dole, odczytałem krajobrazy, w których szemrzą nasze historie […].
>
> (Chamoiseau, 2021: 33, tłum. A.M.)

Przeciwnie, podążając za refleksją antylskiego filozofa, także Martynikańczyka, Édouarda Glissanta, rozpoznaje w procesach kreolizacji kulturowej model dla współczesnego świata, świata dekonstruującego historyczne i kulturowe dyskursy i ich monokulturowe projekcje tożsamości (Bhabha: XLI, 90). Obaj autorzy proponują inną wizję jednostki i wspólnoty, w której, analogicznie do

koncepcji Gillesa Deleuze'a i Félixa Guattariego, tradycyjną tożsamość-korzeń zastępuje kłącze:

> ryzom jest korzeniem lżej wrośniętym, rozpostartym w postaci sieci w ziemi i na powietrzu (…). Pojęcie ryzomu uwzględnia zatem fakt zakorzenienia, ale odrzuca ideę totalności korzenia. Myślenie ryzoforyczne byłoby podstawą tego, co nazywam poetyką relacji, według której wszelka tożsamość rozciąga się na związek z Innym.
>
> (Glissant, za: Kwaterko: 180–181)

Kłącza w Glissantowej koncepcji całego-świata (fr. *Tout-Monde*)[1] łączą się w dynamicznych, wielokierunkowych relacjach, które w sposób nieprzewidywalny przekształcają elementy kultur i tożsamości (Glissant: 33–34).

„Wprowadzanie" w piśmie, które wyróżnia Chamoiseau jako swe autorskie funkcję i cel, nie jest introdukcją ani zaproszeniem, lecz tworzeniem i przekształcaniem zawiązanych już relacji. Jego miejsce-Martynika nie wymaga przedstawienia, ale wzbogaca zbiór światowych reprezentacji lokalności, uzyskując jednocześnie przedłużenie własnego istnienia, jak i nową formę. To pisarskie zadanie – nadawania „życia po życiu" kulturowym tekstom i bytom, które odkształcają przestrzeń je przyjmującą – przypomina *Zadanie tłumacza*. W tej klasycznej już dla rozumienia roli przekładu w świecie wielokulturowym i wielojęzycznym pozycji Waltera Benjamina autor „stwierdza, że przekład to procedura zbawcza, która zapewnia pojedynczemu utworowi albo narracji kulturowej przetrwanie, dalsze życie, choć będzie to życie w formie przetworzonej czy zmienionej" (Brodzki: 8). To poszerzone, metaforyczne pojęcie przekładu (Bassnett: 9), które rozwija się w badaniach postkolonialnych i antropologiczno-kulturowych od lat 90. (Brodzki: 10), trwale naznaczy humanistyczne myślenie o naturze wymian i przemian kulturowych. Odtąd „[p]rzekładu nie postrzega się już jako wąskiego obszaru procedur technicznych o znaczeniu

[1] Takie spolszczenie terminu proponuje Agnieszka Włoczewska w *Małym leksykonie pojęć i terminów frankofońskich*: „Cały-świat nie jest nowym systemem myślowym, lecz językiem towarzyszącym zjawisku transferów kulturowych, pozwalającym wyrażać rzeczywistość w nowy sposób, stosownie do czasów. Kryje się w nim założenie, że w dobie częstych wzajemnych kontaktów i wielostronnych relacji zjawisko kreolizacji dotyczy wszystkich, każdy naród/grupa podlega wpływom innych narodów/grup, wzbogacają się one wzajemnie" (Włoczewska: 63–64).

wyłącznie specjalistycznym czy lokalnym, lecz raczej jako aspekt wszelkich transakcji międzykulturowych – od najbardziej dobroczynnych po najbardziej złowrogie" (Brodzki: 9–10). Przekład staje się metodą pertraktacji, aktywnego, dynamicznego, twórczego zawiązywania (a także przekształcania) relacji. Pisarz jako twórca narracji o własnej (uznanej za własną) lokalności staje wobec czytelnika w roli kulturowego tłumacza, poddając odbiorcę tekstu formacji, która pozwoli mu przyswoić napotkaną inność. Autor-tłumacz doprowadza więc do sytuacji nowego, kulturowego spotkania, jednocześnie patronując mu i dyktując jego warunki. Przekładoznawca, eseista i tłumacz Jerzy Jarniewicz zauważa:

> Jeśli działalność tłumacza ma mieć sens, to chyba tylko wtedy, gdy – mówiąc językiem Antoine'a Bermana – umożliwia „doświadczenie obcego". Tłumacz ustanawia stosunek tego, co swojskie, do tego, co obce, nie niwelując obcości ani nie pozwalając, by została ona wchłonięta przez to, co dawno rozpoznane i rodzime.
>
> (Jarniewicz: 9)

Chamoiseau przyszedł na świat w Fort-de-France, stolicy Martyniki (w języku taino: Matinino), trzeciego grudnia 1953 roku. Do tego szczególnego – geograficznie, kulturowo, literacko, językowo i politycznie – miejsca na mapie świata nieustannie powraca tak w prywatnym życiu, jak i literackiej wyobraźni, inspirowany tajemnicami krajobrazu i kultury swego pochodzenia (wśród których do dziś zamieszkuje). Matinino/Martynika w momencie narodzin pisarza dopiero co przekształciła się z kolonii Francji we francuskie terytorium zależne, jeden z zamorskich departamentów metropolii – „kraju czterech pór roku" (Chamoiseau, 2016: 54). To właśnie etap departamentalizacji, rozpoczęty w tym regionie w 1946 roku (proces, który objął na Karaibach jednocześnie Gwadelupę, a poza nimi – Gujanę Francuską i Réunion), stanowi społeczno-ekonomiczne tło dla rzeczywistości, którą Chamoiseau podejmuje się ująć w swych kolejnych powieściach (a także, według jego diagnozy, jeden z głównych zajmujących go problemów) (Knepper: 10). Ówczesne przekształcenia gospodarcze, przekładające się na zmiany w codzienności mieszkańców wyspy, naznaczają myślenie martynikańskiego pisarza o układach sił i oddolnych wobec nich reakcjach, które formują karaibski świat. Choć bogata pisarska, eseistyczna i dramaturgiczna twórczość martynikańskiego pisarza (w której polski czytelnik rozpozna powieść *Texaco*, nagrodzoną Prix Goncourt w 1992 r.

i przetłumaczoną siedem lat później przez Adama Szymanowskiego) wciąż nie daje się sprowadzić do zamkniętych klasyfikacji i ustalonej estetyki, można wyznaczyć, do czego nieustannie próbuje się przybliżyć. Wszechobecność polifonii w narracjach tworzonych przez Chamoiseau służy autorowi do zapisania złożonej sieci głosów i realiów (świata władzy i życia poza prawem, realiów politycznych, ekonomicznych, społecznych, kulturowych, historycznych, artystycznych i jednostkowych) miejsca-Martyniki. Autor przekracza granice gatunkowe i horyzont czytelniczych oczekiwań w poszukiwaniu nowej, niezdobytej jeszcze przestrzeni kulturowej. Kreuje poprzez nią sferę nieustannego dialogu wyrażającego immanentną wyspiarską tożsamość z tym, co dla niej wewnętrzne i zewnętrzne, dialogu między jej lokalnością a otwartością na współtworzenie całego-świata (którego nazywam za Bhabhą także trzecią przestrzenią, Bhabha: 24). Chamoiseau podejmuje się przetworzenia fragmentów karaibskiej kultury w nowy, autorski wzór, w którym echo historii miesza się z jednostkowymi doświadczeniami stawania-się-w-świecie.

Jeden z najważniejszych głosów, którego echo w twórczości Martynikańczyka nieustannie powraca[2], stanowi głos historycznej figury opowiadacza. To w nim Chamoiseau odnajduje istotę dynamiki między wyzwolonym artystą a społecznym działaniem, a także rodzime źródło literackości, zderzające się na Karaibach z pisarską formą ekspresji – oralitury (Kwaterko: 187, Mrowińska: 123–124 i in.). Eksploracja postaci opowiadacza tworzy dla autora przestrzeń dla rozwinięcia własnego rozumienia literackości poprzez narracyjne zatracenie się w dystansie oddzielającym antylską oraliturową przeszłość od jego własnej, pisarskiej teraźniejszości. Chamoiseau wykonuje twórczy skok w dystans (czy też w rozchodzący się echem, odczuwalny brak), by dostrzec między literaturą mówioną a pisaną możliwe powiązania, podtrzymać je, a nawet zbudować na nowo w twórczym rozumieniu funkcji artystycznej komunikacji językowej na Karaibach i jej roli w przekształcaniu istniejącej, kulturowej trzeciej przestrzeni. Przestrzeni, którą odkrywa poprzez kreolski *solibo* – upadek.

W *Solibo Magnifique*, powieści z 1988 roku, która portretuje ostatnie przedstawienie i śmierć tytułowego Solibo Wspaniałego, Chamoiseau od pierwszych stron wprowadza czytelników w pakt przekraczający wymiar

[2] M.in. w jego najnowszej powieści *Le vent du nord dans les fougères glacées* (Chamoiseau, 2022).

czytelniczy – pakt cało-światowy, trzecioprzestrzenny i, po części, oraliturowy. Jeśli w początkowym przedstawieniu eponimicznego bohatera *Solibo Magnifique* czytający książkę mógłby mieć wątpliwości, kim są wspominani przez narratora przyjaciele oraz wpisani w apostrofę „my" w inicjacyjnej części *Avant la parole. L'Écrit du malheur* [Przedmowie. Zapis nieszczęścia]:

> MOI PRZYJACIELE!
> MISTRZ SŁOWA
> ZAKRĘCA TU NA SPIRALI LOSU
> I POGRĄŻA NAS
> W ROZPACZY...
> (Za kim płakać?
> Za Solibo.)
>
> (Chamoiseau, 1988: 23, tłum. A.M.),

to kwestia tego bezpośredniego zwrotu do adresata wyjaśnia się zaraz w toku opowieści. Pierwszoosobowy narrator, który pragnie świadczyć o zaznaczającym się od początkowych stron powieści nieszczęściu, jakie stanowi niespodziewana śmierć tytułowego bohatera, pozyskuje poprzez opowieść grono odbiorców, którzy uczczą pamięć odchodzącego opowiadacza, Mistrza słowa Solibo. Nie mogąc jednak liczyć na wymagany dla legitymizacji sytuacji oraliturowego opowiadania dwór-słuchaczy, jako że sam narrator, *porte parole* autora, nie posiada umiejętności słownego przedstawiania opowieści (co strukturyzuje dynamikę relacji w parze bohaterów narrator-pisarz i Solibo-opowiadacz), a jego publiczność docelowa – umiejętności ich słuchania, postanawia on przekształcić przestrzeń współuczestnictwa w zwyczajowym czuwaniu przy ciele zmarłego[3] w sferę aktywnej lektury. W ramach tego zabiegu wyobrażana przez czytelnika sylwetka autora łączy się z mieniącym się w tekście różnorako narratorskim głosem, przekształcającym się wielokrotnie w tekście powieści od formy pierwszoosobowej liczby pojedynczej, liczby mnogiej i formy trzecioosobowej, choć nie zawsze wszechwiedzącej. Poprzez liczne zwroty do czytelników narrator ustanawia bliską relację z wpisanymi w powieść odbiorcami, bezpośrednio oddziałując na ich sferę rozumienia i interpretacji: „o przyjaciele, obiecajcie mi przysługę: że

[3] Kolonialny nadzór na plantacjach pozwalał na nocne czuwanie przy zmarłych (Chamoiseau, 2018: 14–15).

będziecie wspominali Solibo Wspaniałego zawsze w pionie, za jego najpiękniejszych dni", „o przyjaciele, przed mową proszę o przysługę: wyobrażajcie sobie Solibo za jego najpiękniejszych dni", „przyjaciele *o*!, „panowie i panie", „ech tak przyjaciele" i wreszcie niemal kończące narracyjną wypowiedź podziękowanie za spełnienie złożonej (i wymuszonej) na początku powieści obietnicy: „o przyjaciele, dziękuję za [tę] przysługę" (Chamoiseau, 2016: 25, 26, 27, 34, 131, 221). Z intensyfikacji zwrotów w wyróżnionej, pierwszej części narracji – zawiązaniu paktu, uwspólnieniu (i narzuceniu) doświadczenia straty, zanim czytelnik dowie się, co takiego stracił – wyłania się głos lamentacyjny. Głos ten odpowiada na wyróżnione wśród powieściowych mott apostroficzne zapytanie, zaczerpnięte z utworu haitańskiego muzyka Althierry'ego Dorivala „Mé zanmis ôté nouyé…!?", które z haitańskiego kreola przekłada Wendy Knepper jako „Gdzie jesteście, przyjaciele?" (ang. „My friends, where are you?") (Knepper: 78). Wpisanie go w otwierający rozdział powieści odwraca naturalny porządek poznawania świata przedstawionego i wzbogacenia kulturowego, jakie może przynosić uważna lektura. Czytelnik Chamoiseau wzbogacić się bowiem może jedynie poprzez doświadczenie karaibskiego kulturowego pęknięcia, dopuszczenia do siebie poczucia straty i smutku, które *przekłada* narrator od pierwszych stron powieści wraz ze śmiercią centralnej dla utworu postaci opowiadacza.

Lament tej wstępnej części powieści służy inicjacji odbiorców tekstu do społeczno-kulturowego kręgu oraliturowo-literackich odbiorców. Inicjacja ta odbywa się na dwóch poziomach, a każdy z nich sankcjonuje nawiązywana i odnawiana w treści powieści relacja czytelnika z narratorem w ramach czytelniczego paktu. Wprowadzenie czytelników do przestrzeni pamięci i wspominania („zawsze w pionie, za jego najpiękniejszych dni") opowiadacza Solibo odwzorowuje, po pierwsze, uczestnictwo w nocnym czuwaniu *la-ronde* (fr. krąg). To trwający całą noc rytuał, wywodzący się z czasów kolonialnych, który poprzedza pogrzeb upamiętnianego zmarłego członka społeczności. Na Karaibach temu wspólnemu zwyczajowi towarzyszyły wystąpienia tancerzy, pieśniarzy i mistrzów słowa przy dźwiękach bębna, umożliwiających podtrzymywanie na jawie uczestników całonocnego czuwania oraz oddawanie czci w atmosferze wolności i sprawczości. To jeden z niezbędnych elementów strategii kulturowego i tożsamościowego przetrwania w warunkach kolonialnych, a także odzyskiwania ludzkiej godności. Do łączenia tego martynikańskiego wydarzenia z narracją wprowadzającą

czytelników do przestrzeni stopniowo kreolizowanego *Tout-Monde* Chamoiseau przyznaje się wprost w swym meta-literackim eseju:

> Dla rozważań nad tą poetyką [poetyką *Tout-Monde*] (w której mieszkam, która mieszka we mnie, która nieco powraca we wszystkim, co piszę) najlepiej będzie otworzyć *la-ronde* (po kreolsku: *an lawond*) zgodnie z tradycją antylskich czuwań. Dawna *la-ronde* składała się ze zgromadzenia wokół figury, która miała [za zadanie] uosabiać tchnienie życia, tańcząc lub dając-głos (…) *La-ronde* stanowiła przestrzeń kreacji.
>
> (Chamoiseau, 2021: 20–21, tłum. A.M.)

Chamoiseau tym samym nawiązuje do dwóch tradycji słowa, odnawiając je i twórczo łącząc w francusko-kreolskiej przestrzeni językowo-literackiej. Jak zauważa Anna Maziarczyk,

> [z]wracając się tak do pojedynczego, jak i zbiorowego czytelnika, narrator posługuje się fuzją konwencji literatury europejskiej jak i tradycji ustnej Antyli: czytelnik nie tylko zostaje wpisany w tekst, jak zdarza się w przypadku klasycznych fikcji immersyjnych [interaktywnych], staje się także członkiem zbiorowości, jednym ze słuchaczy przedstawianej opowieści. By stworzyć atmosferę czuwania przy opowieści i dodatkowo wzmocnić iluzję przynależności do grupy, narrator zapożycza pewne charakterystyczne zwroty z dyskursu opowiadacza.
>
> (Maziarczyk: 25–26, tłum. A.M.)

Poza wymienionymi wyżej apostrofami transponowanymi (przepisywanymi i pisanymi na nowo) przez autora ze sfery słowa opowiadanego do przestrzeni literatury pisanej, okoliczność czuwania tworzona jest także poprzez wprowadzanie elementów cielesności i melodyczności. I tak lament pierwszej części powieści otwiera przestrzeń dla ciszy i otępienia kręgu słuchaczy-bohaterów, które to milczenie wypełnia jedynie długa sekwencja melodyczna odgrywana na tradycyjnym bębnie *gros-ka* (kreol. *gwoka*). Dwór otaczający Solibo w trakcie jego ostatniego opowieściowego przedstawienia nie rozpoznaje tragicznego obrotu wydarzeń i odpowiadając „*Patat'sa*!" na nietypowe dla *crick-cracku* zawołanie, trwa w przedstawieniowej roli słuchaczy mimo przerwania opowieści i upadku opowiadacza, odebranego jako forma oraliturowej ekspresji między innymi przez to, że towarzyszą mu nieustannie wygrywane rytmy przez bębniarza zwanego Ssawką (fr. Sucette).

> Kompania jednak trwała cierpliwie, rozanielona jak pchełki pod brudnym paznokciem[4], tym cierpliwiej, że tykwa z tafią zaspokajała każde pragnienie, a bębniarz *tambouyé*, do rytmu gestów, które odczytał jako mimiczną improwizację Mistrza mowy, wydobywał z bębna głębokie brzmienie melancholijnego *lèwoza*: Ssawka, z błędnym wzrokiem, porzucił swe ciało by wejść w *ka*, czy to raczej *ka* rozgałęział mu się w brzuchu.
>
> (Chamoiseau, 2016: 34–35, tłum. A.M.)

Chamoiseau wyznaje, że bęben *gwoka* stanowił główną oś pośmiertnego wydarzenia, któremu, jak bijące serce, nadawał rytm (Chamoiseau, 2021: 21). W takim kontekście charakterystyki nocnego czuwania i obowiązujących w jego trakcie reguł nieświadome, hipnotyczne trwanie dworu-bohaterów przy martwym już ciele opowiadacza staje się zrozumiałe i oczywiste, a czytelnik *Solibo Magnifique* może owe reguły jedynie przyjąć (mając poza tym do wyboru porzucenie lektury). To trudne do zaakceptowania przez osobę z zewnątrz kultury zachowanie współuczestników oraturowego przedstawienia zdradza ich zamierającą znajomość zasad podtrzymywania opowieści i reagowania na nią, tym bardziej, że zaklęty krąg-słuchaczy przełamuje dopiero najstarszy z nich, zwany Kongo (fr. Congo), człowiek tak wiekowy, że „zdawał się zadłużony u śmierci na jakieś cztery wieki" (Chamoiseau, 2016: 37, tłum. A.M.). W oficjalnych dokumentach figurujący pod imieniem Bateau i nazwiskiem Français (fr. dosł. Statek Francuski)[5], Kongo był synem porwanego już po zdelegalizowaniu transatlantyckiego handlu ludźmi Afrykanina, wyróżniając się „czystością afrykańską", która kłuła w oczy dumnych reprezentantów karaibskiego

---

[4] Przysł. mart. „Tiré chik en pyé an malpwop, i ka mandé-ou kouskouri an béton néf" (fr. „Quand on enlève les chiques des pieds d'un malpropre, celui-ci vous demande de faire la course sur du béton fraîchement répandu"), Martin Mauriol, *Proverbes créoles an Tan Lontan: Comme disait ma grand-mère*, Paris 2009 (Kindle editon, loc. 1016/2155).

[5] Znaczące przydomki bohaterów *Solibo Magnifique* oraz specyfika ich oficjalnych imion i nazwisk przypominają przedstawione przez Morrison w *Song of Solomon* [w polskim przekładzie: *Pieśń Salomonowa*] mechanizmy kolonialnego i postkolonialnego nazywania. Tak komentuje specyfikę afroamerykańskich imion i nazwisk Mroczkowska-Brand: „zamazywanie połączeń pokoleniowych, brak nazwisk, często numery dodawane do tego samego imienia. Dlatego potem tak rozpaczliwie trzymano się nawet absurdalnego, ośmieszającego imienia lub nazwiska (Piłat traktuje karteczkę ze swym imieniem, jaką zostawił jej ojciec analfabeta, który odrysował litery wprost z Biblii, niczym relikwię, i trzyma ją w kolczyku-pudełeczku; cała rodzina nosząca od trzech pokoleń nazwisko Dead [Nieboszczyk] jako skutek pomyłki pijanego rejestratora) (Mroczkowska-Brand: 202–203).

metysażu (Chamoiseau, 2016: 204). Ten przedstawiciel zapomnianej starszyzny, żywiący niepohamowane szacunek i oddanie dla Solibo i przemawiającej przez opowiadacza siły żywego słowa, jako pierwszy, jeszcze przy akompaniamencie Ssawkowego bębna, postanawia sprawdzić przyczynę znieruchomienia mistrza mowy i alarmuje pozostałych w swoim wyróżniającym się dialekcie kreolszczyzny, przerywając rytm wydarzenia:

> W momencie, w którym nikt się już tego nie spodziewał, Kongo zerwał się – wzburzony*: Iye fout…! hanmay halansé tÿou hot la hou hay dégawé mèdsin, mi Ohibo la ha hay an honjesion anlê noula....!* – Hę, co mówisz? – Och, Kongo bredzi: twierdzi, że Solibo umiera, że trzeba mu lekarza… Gdy starzec został zrozumiany, towarzystwo przeszył prąd. Zgromadzeni podchodzili, kłębiąc się: Hę co co co co mu dolega…? Ssawka zawył, wprowadzając krzykliwy nastrój wśród pań, co na ogół przywraca głos umarłym na śmierć. Solibo! Wstawaj no Solibo! wył Ssawka, Solibboo…!
>
> (Chamoiseau, 2016: 37–38, tłum. A.M.)

Fragment ten nie tylko synestezyjnie przerywa monotonię otępienia bohaterów towarzyszących śmierci tytułowego opowiadacza, wprowadzając dźwiękowo-rytmiczną zmianę w przedstawianej akcji powieści. Dodatkowo pozwala on także czytelnikowi utożsamić się z rozmywającą się w nocnym otoczeniu grupą „towarzystwa", która bez odpowiedniego tłumaczenia – tak jak odbiorca francuskojęzycznego tekstu – nie pojmuje słów szczególnej wersji kreolszczyzny, jaką wyraża się Kongo. Narrator-autorski *porte parole* wielokrotnie służy więc za językoznawczy i kulturoznawczy pomost między różnymi aspektami kreolskich Karaibów a nawiązującym z nimi relację obserwatorem-czytelnikiem. Warto zauważyć jednak, że narrator realizuje przy tym nieustannie program powrotu ku kreolizacji *Tout-Monde*: faworyzuje przestrzeń Matinino/Martyniki i odbiorcy, który się z regionu Antyli wywodzi, jednocześnie wymuszając tę samą postawę u czytających z terytoriów „zamorskich" (fr. „d'outre mer"), symbolizujących w geście odwrócenia i humorystycznego zdystansowania (wobec trudnej relacji polityczno-gospodarczo-kulturowej obu regionów) przede wszystkim metropolitalną Francję (wszak to Francja uznaje kraje takie jak Matinino/Martynika za swoje „departamenty zamorskie"): „A to co, hę? – powiedział (co w przełożeniu na zamorską francuszczyznę brzmiałoby: Czy moglibyście mi wytłumaczyć, co leży u źródeł tej pożałowania godnej sytuacji?)" (Chamosieau, 2016: 58, A.M.).

Tak więc cytując w treści narracji słowa René Menila, autor dodaje w przypisie, że to „tutejszy filozof" (fr. „Philosophe d'ici-là") (Chamoiseau, 2016: 28), a wspominając miniony romans i nieoczekiwane spotkanie jednej ze świadkiń ostatnich chwil życia Solibo, Doudou-Ménar, z lokalnym policjantem, proponuje podwójną formę zapisu słowa „podwózka": francuskie *charroi* zostaje podane pod tekstem głównym w formie alternatywnej, kreolskiej „lub *chawa*, jeśli wolisz" (Chamoiseau, 2016: 62, tłum. A.M.). Liczne wtrącenia, narracja dopowiadana w nawiasach i przypisach, a także inne zabiegi oralizujące narracyjne formy opowieści sprawiają, że czytelnik znajduje się wraz z autorem -narratorem *à part – na stronie*. Narrator zaś, przechodząc do bezpośredniego kontaktu z czytelnikiem już na tym etapie powieści, pozwala sobie tę relację familiaryzować, przygotowując odbiorcę tekstu do kolejnej zmiany tonu i rytmu.

Śledząc losy uczestników bezwiednie rozpoczynających czuwanie dla zmarłego Solibo, czytający powieść przechodzi do wyróżnionej w tekście części drugiej – części właściwego opłakiwania. Zauważyć on musi transformację bohaterów, którzy dopiero nad ranem otrząsają się z letargu i tym razem już świadomie, choć nie w wyniku osobnej refleksji, zdawać by się mogło – w sposób naturalny otwierają *la-ronde* ku pamięci mistrza mowy. Podczas gdy kolejni bohaterowie podnoszą się *do pionu*, by uczcić Solibo opowieścią o wybranym przez siebie epizodzie z jego życia, pozostali akompaniują wypowiedziom charakterystycznymi dla odbywanego czuwania melodiami, mruczeniami, zaśpiewami i rytmami:

> Przy pomocy kompanii, ich dłoni i ust, które wzmacniały mój głos, oddawałem tę mowę u boku Solibo. Ssawka wypełniał chwile milczenia drżącą skargą *triblé* wygrywaną na skórze bębna tartym palcem. Kongo, Gorączka, Charlot i Długi -Ogon mruczeli cichą mszę: *Daj ją nam, piękną mowę* mi, *daj ją nam…*, podczas gdy Sydoniza i Conchita kląskały językiem i mrugały zachęcająco.
>
> (Chamoiseau, 2016: 79, tłum. A.M.)

Instynktowność podjęcia decyzji o uformowaniu kręgu czuwania przy zmarłym Solibo powinna jednak zostać poddana w wątpliwość – przy wspomnieniu śmierci znajomej Solibo, jeszcze za jego życia, narrator objaśnia, że „w owych czasach czuwania istniały już wyłącznie w pamięci zagorzalców tradycji, lecz [zmarła] Man Gnam należała do świata mowy i czuwania" (Chamoiseau, 2016: 156, tłum. A.M.). Jeżeli potrzeba uczczenia pamięci Solibo okazała się dla zgromadzonych czymś oczywistym, wynikać to musiało z siły oddziaływania tej

postaci na każdego z uczestniczących w *la-ronde* bohaterów, a także narzucającej się relacji opowiadacza z przestrzenią słowa mówionego. To siła tego powiązania wciela się w uczestników i przez nich przemawia.

Wyróżniające się w zacytowanym fragmencie elementy cielesności i wypływające z nich głosy oraz melodie charakterystyczne dla oraliturowego przedstawienia stanowią także część autorskiego zamiaru tworzenia nie tylko współdzielonej wraz z czytelnikiem narracyjnej przestrzeni, lecz także języka, który tę przestrzeń stworzy oraz podtrzyma *przy* powieściowym *życiu*. Co wydaje się kluczowe, autor w tym miejscu nie decyduje się jeszcze zdradzić treści swego wspomnienia opłakującego Solibo w kręgu *lawond*. Nie pojedyncze wydarzenie, a współtworzona mozaika pamięci i śladów świadczących o opowiadaczu wysuwają się więc na pierwszy plan powieści, stopniowo kształtując jej fragmentaryczną strukturę. Czytelnik staje zatem wobec pytania, które sam musi sobie zadać, wprowadzając się, wiedziony narratorskim głosem i jego prowokacjami, do drugiej ze stref inicjacji – zagadki otwierającej opowieść typu *titim*[6]. Kwestię tę ponownie komentuje Maziarczyk:

> […] da się zauważyć, że cały tekst zorganizowany został w formie zagadki: historia policyjnego śledztwa w sprawie śmierci opowiadacza jawi się tak jako powieść kryminalna, co antylska opowieść [oraliturowa], włączając w to grę konwencjami charakterystycznymi dla obu gatunków.
>
> (Maziarczyk: 26, tłum. A.M.)

Czytelnik, przyswojony przez narratora do martynikańskiego świata przedstawionego, od razu poznaje odpowiedź na wstępną zagadkę, na której zatrzymają się metropolitalne siły świata urzędowego, rozporządzającego władzą – Solibo zmarł na wgardłotkę słowną (fr. *égorgette de la parole*). Narrator kieruje dzięki temu czytelnika do stawiania, za świadkami życia i śmierci Solibo Wspaniałego, kolejnych pytań, naprowadzających na to ostateczne, kluczowe pytanie, ku któremu zmierza tok narracji: *kim zatem był Solibo*? Powieściowy Chamoiseau nie udziela tej odpowiedzi wprost, nie cytuje własnego wspomnienia o opowiadaczu wygłoszonego w trakcie weneracji. Woli on poprowadzić czytelnika

---

[6] *Timtim* bądź *titim* to krótkie formy narracyjne, których znane motywy mogą zostać dowolnie przez opowiadacza przedstawione i wypowiedziane, a które wymagają ściśle określonych odpowiedzi. Wiedza stanowi o przynależności do danej społeczności (Haring: 10).

tropem kolejnych śladów składających się w ich sumie na formę literackiego czuwania przy historii o losach wybitnego martynikańskiego opowiadacza:

> Chciałbym dla niego mowy wielkiej jak on sam: takiej, która wpisze się w proste życie i każde życie przerośnie. Jednak policja otoczyła jego zwłoki mrokiem śmierci: niesprawiedliwością, poniżeniem, pogardą. Przywlekła ze sobą absurdy siły i władzy: terror i szaleństwo. Z ogłuszoną duszą nie pozostaje mi nic innego niż dać świadectwo tych wydarzeń na stojąco, tu, pośród was, prowadząc mowę rodem z *Weneracji*, tej utraconej nocy modlitw i bębnów, które negrzy z Gwadelupy rozgrzewali do białości na cześć zmarłego. Lecz, przyjaciele *o*! Przed tą policją trzymajcie zęby na wodzy […] [podkr. moje – A.M.].
>
> (Chamoiseau, 2016: 27, tłum. A.M.)

> Przez zainteresowanie tą oraliturą dotarłem do pytania o jej pochodzenie. Odkryłem ojca kreolskiego czasownika, artystę fundacyjnego, tego, który na niewolniczej plantacji – w porze czuwań, podczas których niewolnicy zbierali się wokół jednego ze swoich zmarłych – wstawał, wzbudzał ciszę, improwizował wyzwoloną mowę.
>
> (Chamoiseau, 2021: 50, tłum. A.M.)

Relacja między wpisanymi w tekst powieści opowiadaczem i pisarzem, ich kontrastujące i jednocześnie nieustannie przybliżające ku sobie charakterystyki i podejmowane decyzje, strukturyzują fragmentaryczną, tropiczną (związaną z tropami, fr. *traces*[7]) narrację *Solibo Magnifique*. Jednocześnie świadczą o wyjątkowym, szerokim rozumieniu idei literackości przez Chamoiseau, literackości Meschonnikowej, która przekracza granice swoich środków wyrazu. Oralitura nie stanowi dla niego bowiem rezerwuaru treści, historii do wykorzystania i bardziej lub mniej twórczego przekształcenia. Jej wpływ ujawnia się także nie tylko w sposobie strukturyzowania powieściowej narracji. Jej główne zastosowanie to wytworzenie w wyobrażeniu o tym, co literackie, szczeliny – takiego rodzaju pęknięcia, które poszerzy sposób rozumienia i definiowania literatury poprzez dopuszczenie do jej obszaru fenomenów właśnie takich jak nie zawsze zrównywana z literaturą pisaną oralitura. Karaibskie doświadczanie literackości, zwraca uwagę Chamoiseau, rozgrywa się między jej różnorodnymi

[7] Przymiotnik, który przywołuję tu w odniesieniu do Glissantowych tropów i śladów (unikając odniesienia do „śladowego"), swoje właściwe znaczenie wywodzi z działu poetyki (i retoryki) zwanego tropiką. Określenie nawiązuje zatem do badań nad zastosowaniem przenośni w przestrzeni szczególnej rytmizacji języka, czyli języka artystycznego.

współtwórcami, a echo wielkości, które wybrzmiewa w postaci pisarza, autor wywodzi z czasów wielkich opowiadaczy. To nie sama w sobie treść przekazu (zbyt często w przypadku oraliturowych przedstawień sprowadzana do streszczenia ujętych w niej wydarzeń), a kształtujący ją artysta pracuje nad kulturą poprzez przełamywanie konwenansów, łączenie bądź przedefiniowywanie gatunków, wprowadzanie nowych wyrazów ekspresji dla Piękna i możliwości z nim obcowania w układzie światowych sił i globalnych relacji. Jednocześnie w przestrzeni literackiej Karaibów opowiadacz wciąż stanowi brakującą figurę i niewidocznego gracza o nierozpoznanej co do wartości i w dużym stopniu zapomnianej (bądź wypieranej) roli. Twórcza synteza tradycyjnych źródeł literackości wymaga świadomości ich historii, roli i wpływu na kształtowanie kultury i społecznych relacji, a także – co przez zauważoną rzadkość powieściowych połączeń tych tradycji zdaje się najważniejsze – twórczej refleksji nad możliwością ich przekształcania poza środowiskiem ich tradycyjnego funkcjonowania. Wymaga także, co nieustannie potwierdza się w powieści o losach Solibo, stworzenia szczególnej przestrzeni dla odbiorców i kontynuatorów, która zaprosi czytelników do przekroczenia wykształconych już kompetencji, otwarcia się na nową estetykę i aktywny, uważny, wyobraźniowy współudział w procesie literackiego nadawania znaczeń.

Przeniesienie uwagi ze śladów dawnych twórczości na estetyczne wybory i postacie, które za nimi stały, stanowi jeden z najważniejszych zabiegów literackich zastosowanych w powieści. Rozpatrywanie artystycznego wyrazu w stosunku do sił, które na twórców oddziaływały i które twórcy starali się w swoich utworach obnażyć, to dla Chamoiseau literacka próba ujęcia rzeczywistości w całym jej kulturowym, geograficznym, ekologicznym i technologicznym skomplikowaniu (Chamoiseau, 2021: 226). Opowiadacz przedstawiający swe dzieło w oraliturowej improwizacji, tak jak pisarz w swej literackiej ekspresji, uniezależnia siebie i odbiorców od oddziaływania sił, które ujawnia, tworząc przestrzeń tak dla indywidualnego wyrazu, jak i indywidualnego doświadczenia, daleki od odtwarzania tradycyjnego układu sił w zastanych treściach (opowieści) – przedstawia „pieśń/śpiew samotności w twórczym akcie solidarności" (Chamoiseau, 2021: 186–187, tłum. A.M.) – próbę *ujęcia* danej rzeczywistości i *przedstawienia* jej, poddania wspólnej rozwadze i interpretacji skierowanej na wspólną i indywidualną przyszłość.

Przedstawienie postaci opowiadacza, które autor prezentuje w *Solibo Magnifique*, stanowi jednak nie spojrzenie wstecz ku siłom kolonialnego świata, a próbę odpowiedniego ukontekstowienia śladów obecności, działalności kultury słowa mówionego w przestrzeni dzisiejszych Karaibów. Jeden spośród sposobów tego oddziaływania stanowi nieustanne współtworzenie zjawiska literackości poprzez martynikańskie fenomeny językowe, skomplikowaną relację wariantów języka francuskiego i kreolskiego, historię ich zastosowań, przekształceń i wewnętrznych rewolucji. Materią tej twórczości jest rytmizacja języka, czy to w mowie, czy w piśmie. Stąd główną osią opowieści Chamoiseau czyni nie wątek śmierci Solibo Wspaniałego, a jego niekończący się dialog – jako wpływowej, literackiej siły – z pisarzem Patrickiem Chamoiseau, nazywanym w powieści także Ptakiem (fr. *oiseau*) Hama (hebr. Ham, fr. Cham, pol. Cham), Chamzibié i kreślarzem słów (fr *marqueur des paroles*). W tekście pojawiają się odpowiedzi Solibo na niewyrażone wprost pytania, które za pisarzem-narratorem dopowiedzieć mają czytelnicy. Wprowadzeni w ten sposób w zgłębianie istoty oraliturowej i pisarskiej literackości, a więc literackości w jej szerokim rozumieniu, odbiorcy przechodzą *na stronę* opowieści. Echa Solibowego głosu pojawiają się bowiem jako wyróżnione w korpusie powieści, wyodrębnione z głównego wątku narracji i przesunięte na jej margines. Pasaże zawierające pogłos żywego słowa, dochodzącego jednak niczym z zaświatów, budują kontekst oraliturowej wiedzy i wprowadzają kolejne stopnie refleksji nad kwestią twórczej estetyki i możliwości wyrazu.

> (Solibo Wspaniały do mnie mawiał:
>
> „Ptaku Hama, ty piszesz. Dobrze. Ja, Solibo, mówię. Widzisz ten dystans? […] Pytasz mnie: dobrze robię, Papo? Ja odpowiadam: Pisze się słowa, nie mowę, powinieneś raczej mówić. Pisać to wyciągnąć muszlę z morza, żeby powiedzieć: oto muszla! Mowa pyta: gdzie jest morze? Ale nie to jest najważniejsze. Ja odchodzę, a ty zostajesz. Ja mówiłem, a ty piszesz, znakując, że pochodzisz z mowy. Ponad dystansem wyciągasz do mnie dłoń. To dobrze, ale dotykasz dystansu…").
>
> (Chamoiseau, 2016: 52–53, tłum. A.M.)

Nostalgiczna wymowa wypowiedzi Solibo przywoływanej przez powieściowego Chamoiseau ma wzbudzić w pierwszej kolejności w czytelniku tęsknotę za niedoświadczonym, utraconą możliwością przeżycia oraliturowego przedstawienia, po którym pozostały jako ślady muszle porzucone poza środowiskiem

swego pochodzenia. Te figurują w przestrzeni powieści jako wskazówki, które – w krytyce opowiadacza, którą być może dopowiada sam pisarz, zawładnięty przez poczucie straty – odwołują wyłącznie do siebie samych bez rozbudzania umiejętności wywiedzenia z nich właściwych pytań. Kompetencja uczestnictwa w oraliturowym opowiadaniu obejmuje natomiast wrażliwość na to, co wcześniejsze, utracone bądź potężniejsze niż sam opisywany fenomen. Tak Chamoiseau konstruuje literacki metakontekst, w którym ponowne przywołanie nieobecnego przedłuża możliwość pamiętania o nim, wiązania poprzez estetykę braku, pęknięć i nieciągłości relacji z kulturowymi fundamentami, językowymi i tożsamościotwórczymi działaniami artystów poprzednich pokoleń. Działanie to stanowi także formę kształtowania, edukowania czytelnika *Tout-Monde* w oraliturowej estetyce Karaibów, przełożenia i uwspólnienia lokalnego fundamentu literackości i uczynienia jej częścią jednej z form pisarstwa literackiego, jaka zdominowała współczesną literaturę światową – częścią powieści. Fragment rzeczywistości – symboliczna muszla – której naddano kulturowe znaczenie, zaczyna znaczyć poza granicami własnej kultury. Powieściowy opowiadacz przemawia – ze stosownymi przypisami – wprost do przekształcającego się całego-świata.

Umniejszający swą pozycję pisarz w stosunku do stawianego sobie jako wzoru opowiadacza mianuje się jednak pierwotnie *kreślarzem słów*, tym, który jedynie wyłapuje z rzeczywistości językowej Karaibów fenomeny-ślady kultury słowa. Sugerowałoby to niepełną formację postaci jako niezależnego, kreatywnego twórcy biegłego w sztuce szczególnej rytmizacji materii językowej i przedstawiania opowieści, czy, jak raczej nazwałby to Chamoiseau, układów sił oddziałujących na rzeczywistość. Rozdźwięk ten – między doskonałym mistrzem słowa i jego adeptem, który słowa może jedynie kreślić (z wyczuwalną obawą przed przekreśleniem ich prawdziwej wartości), bierze się jednakże nie tylko z faktu, że pisarz postanawia przekroczyć możliwości swojego zestawu narracyjnych narzędzi i strategii. Poszukiwanie tej dalszej – zdawałoby się poza-pisarskiej – formacji jako twórcy literatury może bowiem wynikać z poczucia braku wyzwolenia.

Kreślarz słów, w momencie onieśmielenia zadaniem, które sobie wyznaczył i w poczuciu nieadekwatności własnych możliwości twórczych wobec oraliturowej spuścizny, odwzorowuje poetycką tradycję przywoływania muz w chwili

pisarskiego kryzysu[8]. *Oiseau de Cham* oddaje się na oczach Solibo chwili rozpaczy, znów poza głównym kadrem powieści, w obrazie przywołanym poprzez pogłos Solibowego komentarza.

> (Solibo Wspaniały do mnie mawiał:
>
> „Ptaszku, powtarzasz: tradycja, tradycja, tradycja…, płaczesz na ziemi w stóplesiu [u stóp lasu], który traci swe liście, jakby liście były korzeniami…! Porzuć tradycję, *pitit* [mój mały], i strzeż korzeni…").
>
> (Chamoiseau, 2016: 63, tłum. A.M.)

Proponowanym rozwiązaniem nie jest zatem złożenie pisarskiego oręża na cześć pamięci o traconej tradycji słowa mówionego. Tylko autorskie działanie ma możliwość ocalenia wybranych śladów i wprowadzenia ich w nową literacką osłonę, zapewniając oraliturowemu echu *życie po życiu*. Sam Solibo nie postrzega się jako orędownika tradycji, wręcz przeciwnie. Relacja z kulturową i historyczną przeszłością powinna według niego stanowić część twórczej materii, która podlegałaby dowolnym operacjom, kreatywnym przekształceniom, zmianom i przełamaniom. To nie żadna kultura czy język same w sobie stanowią tożsamościowy fundament, a możliwość ustosunkowywania się do nich – i wszystkich innych funkcjonujących w sieci relacji. W autorskiej, *pisarskiej*, próbie zapisu ostatniego przedstawienia mistrza słowa czytelnik napotyka takie wyznanie – formę kolejnego wprowadzenia postaci Solibo, kolejnej próby przetworzenia jego tożsamości jako przedstawieniowego artysty:

> […] więc Solibo pyta hop-hop? to Solibo-krajobraz Solibo dolin-bez-dna Solibo zapomnianego Solibo śladów bez drogi bez Królika ni Tygrysa Solibo bez cukru ni soli fenomenalny fundalny totalny natalny lokalny szpitalny oralny brutalny spiralny komunalny w kreolskim lokalu nie w koralu w wertykalu nie wywoła skandalu hop-hop? Solibo fundamentalny, dechnijcie!
>
> *Solibo fundamentalny!*
>
> (Chamoiseau, 2016: 238, tłum. A.M.)

[8] Jak np. czyni to rozpaczliwie we wstępnych (i doskonale skomponowanych) sonetach tomiku *Żale* (fr. *Les Regrets*) renesansowy poeta francuski Joachim du Bellay, uskarżając się na chorobliwy brak natchnienia aż do *Sonetu 14*, w którym łaskawe Muzy do niego powracają i cieszą du Bellaya swoim towarzystwem już do ostatnich utworów w zbiorze.

Solibo nie reprezentuje głosu tradycji, a sam głos – rewolucyjny, kontrowersyjny i w ten sposób – ocalający i kulturotwórczy. W jego artystycznym użytkowaniu nie potrzebuje posługiwać się powszechnie uznanymi i oczekiwanymi skryptami, w których z jego perspektywy słuchacze i odbiorcy spoza kulturowego *lawond* zamrażają tradycję opowieści. Opowiadacz może zatem przywołać symbole kulturowych *tricksterów* Tygrysa i Królika, jednocześnie odnosząc się krytycznie do ich obecnego kulturowego potencjału czy sposobu przedstawiania. Tym samym stanowi on wcielenie artysty kompletnego, wolnego w swoich twórczych wyborach i metodach ekspresji. W swej wolności opowiadacz nie traci z oczu roli kulturo- i społecznotwórczej, nie odrzuca ich, mając świadomość istotowej funkcji językowej pracy, jakiej dokonuje w każdym swym wystąpieniu. By aktualizacja czy przemiana symboli, znaczeń treści i efektywnego łączenia tego, co w życiu bieżące, mogła po przedstawieniowemu *działać*, opowiadacz musi kierować się absolutną artystyczną swobodą. Za każdym razem móc zacząć od nowa, przeżyć chwilę milczenia – chwilę kryzysu *avant-la-langue*, zatracić się w pierwszej pustej stronie – wybielić ją ze zużytych i nietrafnych już form wyrazu, fr. *vider la page* (Chamoiseau, 2021: 95, 140, 177, 215).

Jak postanawia wyznać narrator stopniowo splatający w powieści kolejne wątki życia Solibo Wspaniałego, historia jego artystycznej potrzeby wyrazu zaczyna się właśnie od upadku – procesu tak istotnego dla Chamoiseau w uwalnianiu twórczego języka i sposobów przedstawiania świata. Upadek ten stanowi zarazem istotę imienia Mistrza słowa, raz na zawsze utrwalone w przydomku znaczenie jego osobistej drogi ku odrodzeniu w potędze przedstawianej opowieści. Wiedza o owym wątku z biografii Solibo także dociera do pisarza-narratora w postaci nakładających się na siebie śladów, zasłyszanych w formie różnych opowieści, które ujednolica i przekształca w swą spisaną narrację ujawniającą to, co dla zrozumienia życia i losów opowiadacza znaczące.

> Pewne stare kumy z targów, na które przynosił swą udrękę, nazwały go *Solibo*, czyli w skrócie *negrem, co spadł na samo dno – bez drabiny powrotnej…* I jak to się w takich sytuacjach zdarza, kumy te w porach odpoczynku obdarzały go mowami, słowami przetrwania, wsparcia i sprytu, mowami, w których malutkie płomyki przepalały węgiel beznadziei, słowami oporu, całym dorobkiem mów, które niewolnicy wykuwali w ogniach czuwania, by przyznać, że niebo upadło […]. Jego mowa była piękna, mówiło się, że znała drogę do każdych uszu i tych niewidzialnych wrót, za którymi uwięzione jest serce. Do tego tajemniczo

> destylował [filtrował] opowieści w nieznany [dotąd] sposób, co znaczyło, że ich najdalszym znaczeniom nadawał w sobie nowy kierunek. Wtem stary opowiadacz (brutalny mówca), słuchając go na sobotnim targu, okrzyknął go *Wspaniałym*.
>
> (Chamoiseau, 2016: 76–79, tłum. A.M.)

Temu samemu upadkowi poddaje się zatem także powieściowy Chamoiseau. Zanurza się on, za karaibskim doświadczeniem braku i poczuciem pisarskiego ograniczenia, w nieprzekroczony dotychczas dystans między zanikającym dorobkiem kultury oraliturowej a rodzącą się antylską literaturą pisaną. W poszukiwaniu właściwych dla niej samej środków wyrazu – sposobów ujmowania rzeczywistości ku jej potencjalnej przyszłości – poddaje się czasowej rozpaczy jako metodzie oczyszczenia się z narzucających się rozwiązań narracyjnych, opowieściowych. Kreślarz słów, jako potomek współtworzących papa-język niewolonych kreoli, przygląda się krzywdzie tkwiącej w jego tożsamości, w jego własnym imieniu, by skonfrontować się z bólem doświadczenia braku, szczelinowych pęknięć kulturowych, i wpisać je, z naddanym znaczeniem, w narrację o karaibskiej literackości. Chamoiseau jako autor powieści korzysta tu z „sytuacji teatralnej" (Knepper: 16), w której umieszcza samego siebie w przestrzeni tworzonej narracji – rzucając się w jej przepaść – by w ten sposób wykreowanym dialogu z opisywanym przez siebie opowiadaczem móc założonego oczyszczenia dokonać i je wreszcie przekroczyć. W takim ujęciu problematyczna wydaje się interpretacja, wedle której, by narodził się antylski pisarz, opowiadacz musiał wcześniej umrzeć. Sugestia ta jednak narzuca się w istniejących odczytaniach powieści (Knepper: 63). Czy aby jednak na pewno? To raczej pisarskie wyobrażenie o śmierci Solibo – symbolicznego ideału mistrza mowy – zmusza Chamoiseau do ustosunkowania się do literackiej spuścizny odchodzącego opowiadacza. Ta decyzja, połączona z głęboką refleksją o istocie tak karaibskiej, jak i całoświatowej, przynależnej *Tout-Monde*, literackości, wyznacza początek powieściowej narracji, a także wewnętrzną przemianę pisarza jako niezależnego twórcy. Inicjacji dokonuje tu sam Chamoiseau, prowadząc – dominując – dialog z wyobrażeniem o opowiadaczu. Kwestia śmierci wyznacza tu nieodwołalną cezurę, przekreśla bowiem możliwość nauki oraliturowego opowiadania poprzez słuchanie i naśladowanie. Narracyjnie wkraczając w istotę dystansu między figurą pisarza i opowiadacza, Chamoiseau wprowadza się w kolejny etap budowania własnej drabiny, po karaibsku,

spiralną, nie najprostszą drogą. Trzecioprzestrzennie skonstruowana opowieść o twórczości mistrza dokonuje się w poszukiwaniu własnego głosu pisarskiego i środków służących jego ekspresji. Po to, by pisarz przestał chcieć opowiadać, by odnalazł siłę opowieści w swoim *Pisaniu*.

Echo metaliterackiego dialogu między pisarzem a opowiadaczem znajduje swoje odbicie w głównym korpusie powieści poprzez wspomnienia bohaterów, którym w ramach powieściowych wydarzeń nadano status świadków. Przywołanie brakujących czy może nieustannie zagrożonych utratą wybrakowanych historii dokonuje się poprzez głosy je reprezentujące. Kiedy przychodzi pora na złożenie świadectwa przez powieściowego Chamoiseau w improwizowanym *lawond*, narrator nie ujmuje jego mowy w zapisie tego wydarzenia; kieruje za to jeszcze raz spojrzenie czytelnika na poza-słowne okoliczności, które nadawały mowie kontekst niezbędny do jej właściwego działania jako weneracyjnego świadectwa. Czytelnik poznaje jego bezpośredni wpływ, wyraz jego skuteczności: „Niżadna łza nie mąciła już naszych oczu. Cierpienie jak osiołek ciągnęło [zaprzęg] naszych wspomnień. Śmierć już prawie-prawie dawała się zwyciężyć" (Chamoiseau, 2016 : 79, tłum. A.M.). Te pierwsze oznaki mowy wyzwalającej, właściwej w swoim oddziaływaniu, a więc uwalniającej wyobraźnię i przybliżającej ku wizji innej rzeczywistości, zostają zagłuszone przez kryminalny rozwój dalszych wypadków – interwencję policji i tragiczne losy pozostałych świadków. Kiedy jednak przedstawionego świadectwa nie da się więcej przywołać, niespodziewanie ożywiającą moc przywraca sama powieść.

Poprzez powieściowe przetworzenie sytuacji czuwania i odnowienie wspomnień o wyjątkowym opowiadaczu Solibo Wspaniałym, mistrz słowa zostaje ożywiony w szczególnym zapisie, jaki uzyskuje już nie od powieściowego, lamentującego Chamoiseau, a wyzwolonego do własnego pisarstwa narracyjnego głosu. Czynnikiem ożywiającym pamięć staje się więc pismo, uznawane za martwe, gdy stawiane w binarnej opozycji z literaturą mówioną, literaturą „żywego słowa". Chamoiseau przełamuje tu utartą opozycję między żywą mową a martwym zapisem, poszerzając narracyjne konwencje powieści kryminalnej i rytualnej mowy i łącząc je z konwencją postmodernistyczną i przestrzenią karnawału. Przekroczenie literackich granic gatunkowych i włączenie czytelnika w narratorskie przedsięwzięcie czytelniczego czuwania przy wspomnieniach o Solibo pozwala ustrukturyzować tok powieści, godzina po

godzinie odtwarzającej losy świadków po śmierci opowiadacza, przeplatając ten szczególny, literacki portret licznymi retrospekcjami i zwrotami do adresata książki. Ta dynamizacja relacji między narratorskim głosem a czytelnikiem podtrzymuje nieustannie dialektyczny ruch między tym, co żywe a co martwe w obu systemach tworzenia literatury. Ostatecznie, gdy tradycja oraliturowego opowiadania i słuchania stopniowo zanika, bez świadomego uczestnictwa odpowiedniego dworu-słuchaczy, bez kreatywności opowiadacza oraliturowe przedstawienie stanowi wyłącznie martwy rytuał, sztukę odtwórczości oderwaną od społecznych aktualizacji i konstruowania znaczeń. Czytelnictwo staje się w kontekście tych wydarzeń dla oralitury tym wieloznacznym, Derridiańskim farmakonem – odbierając przestrzeń społecznej wyobraźniowości literackiej, wypełniając ją pismem, dzięki wyjątkowemu zamiarowi pisarskiemu może także oddać przestrzeń dla jej niezwykłego przetworzenia, wybrzmiewania echem, swoistym życiem-po-życiu. Tym razem ożywiające, legitymizujące to literackie doświadczenie tchnienie może zaoferować tylko czytelnik *światowy*.

Bibliografia

Bassnett, Susan. „Przekład i postkolonializm". Tłum. Jakub Czernik. *Przekładaniec* 33 (2016): 7–25.

Bhabha, Homi K. *Miejsca kultury*. Tłum. T. Dobrogoszcz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

Brodzki, Bella. „Czy ożyją te kości?". Tłum. Magda Heydel i in. *Przekładaniec* 39 (2019): 7–21.

Chamoiseau, Patrick. *Chronique de sept misères* suivi de *Paroles de djobeurs*. Paris: Gallimard, 2016 [ebook].

Chamoiseau, Patrick. *Solibo Magnifique*. Paris: Gallimard, 2016.

------. *Contes des sages créoles*. Paris: Éditions du Seuil, 2018.

------. *Le Conteur, la nuit, et le panier*. Paris: Éditions du Seuil, 2021.

------. *Le vent du nord dans les fougères glacées*. Paris: Éditions du Seuil, 2022.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Haring, Lee. „Translating African Oral Literature in Global Contexts". *The Global South* 5.2 (2011): 7–20.

Jarniewicz, Jerzy. *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków: Znak, 2012.

Knepper, Wendy. *Patrick Chamoiseau: A Critical Introduction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

Kwaterko, Józef. *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*. Kraków: Universitas, 2003.

Mauriol, Martin. *Proverbes créoles an Tan Lontan: Comme disait ma grand-mère*. Paris: L'Harmattan, 2009 [ebook].

Maziarczyk, Anna. „À la recherche de la parole perdue: Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau". *Cahiers de l'Équipe de Recherches en Théorie Appliquée* (ERTA) 1 (2008): 21–27.

Mroczkowska-Brand, Katarzyna. *Deportowani z życia. Nowe głosy w narracjach literackich i ich kolonialne konteksty*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.

Mrowińska, Agata. „Potrzeba opowiadania. O językowym tworzeniu historii, etyki i tożsamości w karaibskiej oraliturze". *Religia, historia i przyszłość w kulturze afrokaraibskiej*. red. Jakub Bohusiewicz, Dariusz Brzostek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022. 121–134.

Włoczewska, Agnieszka. *Mały leksykon pojęć i terminów frankofońskich*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012.

Reader-Writer Pact, Relation and Translation. On Cultural Translation *à la Tout Monde* in the Writings of Parick Chamoiseau

Summary

This article attempts to present the idea of cultural transaction in the light of Édouard Glissant's theory of *Tout-Monde* and his poetics of Relation. Translation becomes a mean to introduce the Otherness to the reader who must accept its part in the reader-writer

pact legitimizing the cultural transaction and its aims. The novel *Solibo Magnifique*, written by Patrick Chamoiseau in 1988, serves as an illustration of this process.

Keywords: postcolonial literature, Caribbean literature *Tout-Monde*, cultural translation, oraliture

słowa kluczowe: literatura postkolonialna, literatura karaibska, *Tout-Monde*, przekład kulturowy, oralitura

Cytowanie

Mrowińska, Agata. „Pakt z czytelnikiem, relacja i przekład. O przekładzie kulturowym *à la Tout-Monde* w twórczości Patricka Chamoiseau". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 269–290. DOI: 10.18276/rk.2023.14-12.

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 291–304
DOI: 10.18276/rk.2023.14-13
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Ewa Rajewska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-8561-0638

Autorki i tłumaczki. Polskie transfikcje

Transfikcja [*transfiction*] to posługująca się narzędziami narratologicznymi i przekładoznawczymi metodologia reprezentacji fikcjonalnych. Odwołując się do literatury, pozwala przemyśleć fenomen przekładu, twierdzi Rosemary Arrojo – „rethinking translation through literature" to podtytuł jej ważnej książki z 2018 roku. Zyskiem poznawczym z transfikcyjnych lektur będzie zwłaszcza ich aspekt historyczny i socjokulturowy: transfikcja to fikcja literacka odbijająca – jak Stendhaliańskie zwierciadło na gościńcu – procesy społeczne i kulturowe związane z przekładem literackim i tłumaczeniem literatury, oczywiście bez założenia o pełnej wiarygodności tej reprezentacji. Może więc soczewka i Lefevere'owska refrakcja, a nie zwierciadło, byłyby tu trafniejszą metaforą.

Ale to transfikcyjny zysk niejedyny.

Klaus Kaindl, kodyfikator wiedzy o transfikcji, zarysowuje obszar badań dość szeroko. Transfikcja w jego ujęciu obejmuje:

> → „powiązane z przekładem zjawiska występujące w fikcji literackiej", tj. w prozie, poezji i dramacie [translation-related phenomena in fiction];
>
> → „dzieła literackie, które dotyczą przekładu pisemnego lub ustnego albo też ich bohaterami są tłumacze";
>
> → ale „można uwzględnić także (auto)biografie i wspomnienia tłumaczy oraz dokumenty na temat przekładu pisemnego i ustnego".
>
> [Kaindl, 2014: 4; przekład mój – E.R.]

Punkt pierwszy i drugi wskazują na stopniowalność transfikcyjności w dziele, które możemy uznać za transfikcyjne: jak się wydaje, wystarczy wzmianka o tym, że bohater/ka to tłumacz/ka, być może z migawkowym portretem protagonisty/protagonistki przy pracy (niekoniecznie). Rzecz, która dla konstrukcji postaci i przebiegu akcji wcale nie musi być sprawą pierwszorzędnej wagi – jak na przykład w powieści *Written on the Body* (1992) Jeanette Winterson [pol. przekład *Zapisane na ciele*, przeł. Hanna Mizerska, 1999] czy *Zerwij ze mnie majtki* (2023) Agnieszki Witczak i Mirosława Śmigielskiego. Na przeciwnym biegunie znajdowałyby się książki, w których refleksja nad tłumaczeniem jest tematem głównym i jedynym, jak na przykład w *Diabelnych tarapatach* (1970) Marii Kureckiej, których przedmiotem od początku do końca jest (współ)tłumaczenie *Doktora Faustusa* Thomasa Manna. Ale *Diabelne tarapaty* nie są fikcją.

Bo też i wyróżniony przez Kaindla punkt ostatni może budzić kontrowersje: jest więc fikcja o tłumaczach, procesie tłumaczenia i przekładzie *sensu stricto* fikcją, skoro uwzględnia także biografie i dokumenty? Ten przypadek ciekawy będzie chyba zwłaszcza wtedy, kiedy dany tekst (artykuł? biografia? reportaż?) posługuje się chwytami jednoznacznie rozpoznawalnymi jako literackie – jak na przykład w słynnym eseju Macieja Słomczyńskiego *Klucze otchłani*, poświęconym poszukiwaniu klucza do sensów przekładanego właśnie *Finnegans Wake* Joyce'a. To tekst rozgrywany przez Słomczyńskiego jak kryminał (oczywiście nieprzypadkowo, wspomnijmy na Joe Alexa), z budowaniem napięcia aż po ostatnie akapity (Słomczyński, 1973).

Historia badań nad transfikcją obejmuje już trzydziestolecie: „the fictional turn" – „zwrot fikcjonalny" / „zwrot ku fikcji" w Translation Studies postulowała Else Vieira w 1996 roku; kilka lat później Edwin Gentzler pisał ostrożniej o nowym kierunku badawczym (Gentzler, 2008: 108–110). „Ogromny wzrost liczby dzieł literackich i filmowych, które dotyczą przekładu pisemnego i ustnego oraz takich, których bohaterami są tłumacze", „istny boom na tematykę uwzględniającą przekład pisemny i ustny", obserwowane od początku lat 90., chociaż z zastrzeżeniem, że „powiązane z przekładem zjawiska" mają w literaturze i filmie długą tradycję, były przedmiotem przedmowy Klausa Kaindla do tomu zbiorowego z 2014 roku, stanowiącego pokłosie transfikcyjnej wiedeńskiej konferencji z roku 2011 (Kaindl, 2014: 5). Wśród rozproszonych artykułów, książek i numerów monograficznych czasopism, które się od tamtej pory ukazały, warto

wymienić zwłaszcza „Beyond Transfiction" (*Translation and Interpreting Studies* 2016, nr 11) oraz wspomnianą książkę Arrojo *Fictional Translators* (2018).

Zwrot fikcjonalny w przekładoznawstwie nie zaznaczył się w polskiej literaturze bardzo wyraźnie – mam tu na myśli wąsko rozumiane transfikcje jako „dzieła literackie, które dotyczą przekładu pisemnego lub ustnego albo też ich bohaterami są tłumacze" – być może z tych samych względów, z jakich nie obfituje ona w powieści akademickie. Za to przypadków, które zmieściłby się w Kaindlowskim punkcie trzecim, można przywołać wiele – powstają na fali polskiego „zwrotu ku tłumaczom" (por. Kita-Huber, Makarska: 7, Heydel: 27), którego efektów doświadczamy w przekładoznawstwie i życiu literackim od mniej więcej dwóch dekad, obserwując wyraźne wzmożenie widoczności tłumaczenia jako działalności artystycznej oraz jako przedmiotu refleksji przekładoznawczej oraz historyczno- i krytycznoliterackiej. W szufladzie „(auto)biografie i wspomnienia tłumaczy oraz dokumenty na temat przekładu pisemnego i ustnego" zmieszczą się zarówno biografie tłumaczek i tłumaczy (Małgorzata Słomczyńska-Pierzchalska, *Nie mogłem być inny. Zagadka Macieja Słomczyńskiego*, 2003; Krzysztof A. Kuczyński, *Karl Dedecius. Szkice z życia i twórczości*, 2011 oraz *Karl Dedecius*, Łódź 2017; Anna Augustyniak, *Irena Tuwim: Nie umarłam z miłości. Biografia*, 2016; Krzysztof Umiński, *Trzy tłumaczki*, 2022), książki z wywiadami (Zofia Zaleska, *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, 2015; Adam Pluszka, *Wte i wewte. Z tłumaczami o przekładach*, 2016; Piotr de Bończa Bukowski, Paweł Zarychta, *Między literaturami. Rozmowy z tłumaczami o pisarzach języka niemieckiego*, 2021), jak i całe pisane przez tłumaczy książki o tłumaczeniu (enigmatyczne *Fu wojny, albo tłumacz w wyprawie na Wschód* Krzysztofa Bartnickiego, 2012; *Łódź Ulissesa* Macieja Świerkockiego, 2021).

Polski przekład terminu zawdzięczamy Magdzie Heydel, która pisała o transfikcji (jako metodologii) w 2020 roku, nakreślając sylwetkę tłumacza w najnowszych badaniach przekładoznawczych. Węziej niż Kaindl, Heydel uważa transfikcje (jako konkretne realizacje tekstowe) za „literackie przedstawienia postaci tłumaczy i ich pracy" i stawia tezę:

> Konceptualizacja tłumacza i przekładu w dziele literackim nadaje im pewnej dodatkowej gęstości, a równocześnie pozwala traktować jako przedmioty wielostronnego oglądu i interpretacji nieograniczonych względami pozaliterackimi. Transfikcja to alternatywna droga studiów nad biografiami tłumaczy: paradoksalnie

> literackie portrety są pełniejsze niż fragmentaryczne czasem informacje uzyskiwane w biograficznych śledztwach; dostarczają one modeli scalania z trudem wyszukiwanych w archiwach i zapiskach strzępków. Historia jest przecież narracją.
>
> (Heydel: 42)

Narratywizowanie doświadczenia przekładowego, fikcjonalizacja translatorskich portretów do „pełniejszych" biografii jako alternatywne sposoby na uprawianie badań historycznoprzekładowych, zwłaszcza biograficznych, to nieoczywisty zysk poznawczy z transfikcyjnych lektur. Gentlzer zauważa ponadto, że „fikcjonalne portrety pozwalają autorom i reżyserom zgłębiać kwestie przekładu i tożsamości, jak również wprowadzać niuanse, które komplikują przedstawienia postaci tłumaczy i nadają im ludzki wymiar" (Gentzler, 2017: 227).

Przy tym wszystkim nie do pominięcia są także pożytki socjotranslatoryczne. Można założyć, że przedmiot – stematyzowani w fikcji literackiej tłumacze i tłumaczenie – zgęszcza się i wyostrza jeszcze bardziej, kiedy to właśnie oni są autorami transfikcji. Niniejszy tekst koncentruje się zatem na dwóch polskich transfikcjach napisanych przez tłumaczki w dwóch znacząco odmiennych dla postrzegania profesji tłumaczeniowej w Polsce okresach: przed półwieczem i przed trzema laty.

I. Tłumaczka jako nie-autorka (ani druga, ani żadna kolejna)

Skrzydło sowy (1967) Zofii Chądzyńskiej pozwala się czytać jako powieść o kobiecej zazdrości o męskie pióro. Akcja rozgrywa się w 1967 roku w warszawskim środowisku literackim, a samo centrum powieściowego świata stanowi niewymienione z nazwy wydawnictwo publikujące literaturę piękną. Główna bohaterka, Aniela Raszewska, jest zatrudnioną w nim na etacie utalentowaną, cenioną i dobrze opłacaną tłumaczką, przede wszystkim francuskojęzycznej prozy współczesnej.

Najbliższa przyjaciółka Anieli, Justyna, jest niezwykle wpływową redaktorką, szarą eminencją w tymże wydawnictwie. Udzielne rządy sprawuje z przyległej kawiarni, zawsze otoczona wianuszkiem zabiegających o jej względy prominentnych pisarzy. Wszyscy są mężczyznami – podobnie jak wszyscy wzmiankowani w powieści autorzy, których tłumaczy lub już przetłumaczyła Aniela.

Czterdziestopięcioletnia Aniela uważa, że jej życie jest niespełnione – także na planie zawodowym. Oryginalna twórczość literacka jest jej obsesją. Ta „najpoważniejsza tłumaczka" poważnego stołecznego wydawnictwa nade wszystko chce przeniknąć tajemnicę procesu twórczego, tak aby móc samej zacząć tworzyć. Umie pisać – ocenia tłumaczonego właśnie pisarza Aniela.

> Ten rzeczywiście umie pisać. Nowela jest zwarta, pełna mięsa, trzyma się kupy. Gdzie leży sztuka wcielania się tak bez pudła w życie paru osób jednocześnie? Dziewczyna od początku do końca jest lekka jak liść na wietrze, nielogiczna i zaskakująca, a przy tym absolutnie prawdziwa. Mężczyzna – świadomy, sceptyczny, obolały, nie opisany, ale sam każdym słowem przedstawiający się, żywy. Mówią tyle, ile powinni, to, co powinni, tak, jak powinni. Czy to kwestia słuchu, czy imaginacji?
>
> (Chądzyńska, 1967: 20–21)

Niestety. „Po każdej skończonej książce – to samo uczucie zawodu: niczego się nie dowiedziała, nie prześledziła nic" (Chądzyńska, 1967: 23).

> Co z tego, że dobrze ich tłumaczy, że wynajduje prawidłowe ekwiwalenty dla ich słów, jak śpiewaczka, która ma piękny głos i czyta nuty, ale która nigdy nie zrozumie, dlaczego tak a nie inaczej te nuty zostały napisane. Jak aktor, który powtarza kwestię, cieniując ją bezbłędnie, niezależnie od jej treści.
>
> (Chądzyńska, 1967: 21)

Lecz w rozmowie z przyjaciółką-redaktorką Aniela daje się poznać jako fenomenalna interpretatorka prozy, którą tłumaczy. Ze znawstwem i niekłamaną pasją opowiada Justynie o opowiadaniu Julia Cortázara *Las babas del diablo* (1959), tego samego, na którym Michelangelo Antonioni oparł swój film *Powiększenie* (1966). Skądinąd opowiadanie Cortazara wprowadza transfikcyjną refleksję autotematyczną – jego bohaterem też jest tłumacz, a nie, jak w filmie, zawodowy fotograf.

Sowa z tytułu powieści Chądzyńskiej zostaje przywołana w anegdocie, którą Aniela opowiada Justynie: rzekomo Picasso znalazł nad morzem sowę z przetrąconym skrzydłem, zabrał ją do domu, leczył, i „przez tę jedną sowę odkrył potem tysiące rzeczy: esencję sowiości, coś, co pomiędzy dziobem, okrągłością oczu czy formą ciała stwarzało jakiś ekstrakt ptaka tak siedzącego, tak patrzącego, takiego a nie innego; potem te sowy były już zupełnie niepodobne do sów, a jednak były sowami. Zsyntetyzował je do zera niemal […]"

(Chądzyńska, 1967: 64). Aniela również poszukuje tej esencji, więcej – ona sama jest jak Picassowska sowa:

> Wyciąga z kieszeni pęknięte luterko […] które odbija poszczególne fragmenty jej twarzy: wcale niezgorszy picassowski portret kobiety o dwóch prostych właściwie pięknych nosach, o podwójnej czystej linii czoła, o zielonym potrójnym oku, które nasuwa się na nosy, nakłada jedno na drugie, mruga. Tu u dołu jest gorzej, ciężki podbródek i te jej usta, jakieś takie oklapłe flaki, chowa lusterko, znowu – już teraz umyślnie – wysuwa dolną wargę, *elle boude*; jedna część kaprysi, a druga kpi z tej pierwszej; tak już żyją ze sobą od wielu, wielu lat, pierwsza ogląda drugą, druga śmieje się z pierwszej, Aniela I i Aniela II, Aniela o pięknej duszy i o brzydkim ciele i Aniela o pięknym ciele i o brzydkiej duszy, Aniela, Aniela, Aniela…
>
> (Chądzyńska, 1967: 7)

Joysowska metafora „pękniętego lusterka służącej" narzuca się sama. Aniela swoją translatorską pracę uważa za służebną, niższego gatunku, wtórną. Rzeczywiście czuje się jak służąca. Myśląc o swoich przekładach, używa intrygujących metafor: to „pożyczone suknie", „cudze peruki". Nie zasługują na komplementy, bo nie są tak naprawdę jej.

> Sztuka odtwórcza nigdy nie wzbudzała jej zainteresowania; nieraz się zastanawiała, czy słusznie w stosunku do odtwórców używa się słowa talent. […] była tłumaczką, to znaczy nikim.
>
> (Chądzyńska, 1967: 21)

Justyna-redaktorka natomiast zostaje przedstawiona w powieści jako Szeherezada, która swoim pisarzom w potrzebie oferuje nie tylko wyjątkowo celne zdania, a czasem nawet całe historie: „To zabawne, nagle znaleźć swoje zdanie, jakby je zestenografował, na włos nie zmienione, dokładnie takie samo, jak mu osiem lat temu, leżąc z nim w łóżku, podałam na tacy" (Chądzyńska 1967: 55) – opowiada Anieli.

Nakreślona przez Lori Chamberlain przed trzydziestu pięciu laty klasyczna już opozycja: autor to mężczyzna, natomiast o tłumaczu myślimy jak o kobiecie (Chamberlain, 1988; jak dowodzą raporty Europejskiej Rady Stowarzyszeń Tłumaczy Literatury CEATL, w Europie w drugiej dekadzie XXI w. w ponad 70 procent przypadków tłumacz faktycznie jest kobietą – CEATL, 2020), bynajmniej nie wyczerpuje problemu. Aniela cierpi na abulię, która może być efektem traumy Holocaustu – tak naprawdę nazywa się Golde i ma żydowskie

korzenie, które ukrywa przed wszystkimi; podczas wojny straciła całą rodzinę. W tle jest także niespełniony lesbijski romans Anieli z lat młodzieńczych. Co więcej, Aniela nie jest tak do końca „fikcyjną tłumaczką" (Arrojo, 2018) – nie tak, jak na przykład Pierre Menard – *Skrzydło sowy* to powieść z kluczem, chociaż nie takim oczywistym.

Wiemy, że najsłynniejszym przekładem Anieli jest *Upadek* Alberta Camusa, który na polski w 1957 roku przełożyła Joanna Guze. Aniela przekłada jednak także Julia Cortázara – jak sama Chądzyńska, która była przecież i pisarką, i tłumaczką-celebrytką:

> „Świeciłam sławą odbitą" – ale zawsze była to swojego rodzaju sława. Przyznaję – tłumaczenie Cortazara dawało mi coś w rodzaju alkoholowego upojenia. Robiłam to jak w transie. […] U niego wyczuwałam każdy, najmniejszy niuans, słowa same pchały mi się tyle pod pióro, co pod klawisze – pisała Chądzyńska w autobiografii.
>
> (Chądzyńska, 2001: 116)

Imię „Aniela" w kontekście tłumaczeniowym wygląda jak dość czytelna aluzja: może odsyłać do Anieli Zagórskiej, słynnej tłumaczki Josepha Conrada.

Ale protagonistka *Skrzydła sowy* chce pisać, a nie „tylko" tłumaczyć. Uważa jednak, że brak jej tematu.

> Nie chciała napisać jeszcze jednej książki zażaleń. Frustracje, alienacje, samotność, wszystko to staniało już, stało się już niemalże sztampą. Ostatecznie mogli o tym pisać mężczyźni, ich odczytywało się jako obolałych, głębokich, niezrozumianych… Kobiety miały tylko hormonalne niedobory.
>
> (Chądzyńska, 1967: 192)

Hipotezy na temat pierwowzoru osobowego redaktorki Justyny nastręczają mniej kłopotów: jest wyraźnie wzorowana na Irenie Szymańskiej, legendarnej redaktorce związanej z PIW-em i Czytelnikiem, w którym od końca lat 50. przez blisko dwie dekady zastępowała redaktora naczelnego, kierując jednocześnie działem literatur obcych. Szymańska przez lata projektowała słynną Czytelnikowską serię „Nike", zabiegając o prawa do przekładów dzieł ważnych pisarzy zachodnich – w tym także o zgodę na publikację *Dżumy* i *Upadku* Camusa w tłumaczeniu Guze; całą historię opisuje Krzysztof Cieślik w *Trzech tłumaczkach* (Cieślik: 83–106; zob. także Szymańska, 2001).

Zdaniem Justyny pisanie „jest nabieraniem i wymaga nie tylko luster, ale luster w lustrach, na co Aniela jest chyba zbyt mało wykręcona. Na szczęście jest dostatecznie egocentryczna: zasadniczy warunek posiada" (Chądzyńska, 1967: 44).

I rzeczywiście: Anieli udaje się w końcu napisać powieść, a w finale dowiadujemy się, że ma ona otrzymać tytuł *Skrzydło sowy* – dokładnie tak brzmią ostatnie słowa *Skrzydła sowy* Zofii Chądzyńskiej. *Skrzydło sowy* Anieli Raszewskiej jest więc rzekomo tą samą powieścią, o której w niniejszym szkicu opowiadam. Ten chwyt jest szczególną realizacją paktu autobiograficznego – jak gdyby Chądzyńska mówiła: to moja powieść, a więc powieść i o mnie – a jednocześnie, uniwersalizująco, o wielu innych polskich XX-wiecznych tłumaczkach. Stanowi także świetną ilustrację procesów, które się dokonały po II wojnie światowej: profesjonalizacji zawodu tłumacza, zwiększenia jego prestiżu, który spłynął także na tłumaczki-kobiety, pracujące teraz znacznie częściej nad przekładem literatury wysokiej, a nie tylko kobiecej, popularnej i dziecięcej, które zasadniczo były ich domeną przed wojną.

II. Wy-tłumaczenia tłumaczki

Druga interesująca mnie transfikcja wpisuje się w Kaindlowski przypadek trzeci. Zdecydowanie nie jest powieścią – to opowieść autobiograficzna, chociaż sięgająca po narzędzia fikcji literackiej. Tematyzuje proces tłumaczenia i wyrasta z innej, tłumaczonej właśnie książki, którą jest wydana w 2016 roku *The Daughter Who Sold Her Mother. A Biographical Memoir* autorstwa Ireny Powell, filolożki, emerytowanej profesorki języka i literatury japońskiej na uniwersytetach w Oxfordzie i Sheffield.

> Ta książka zawiera historię życia mojej matki, tak jak mi ją opowiadała w ciągu wielu lat – jej dzieciństwa w Tartakowie, miasteczku na wschodnich obrzeżach Polski z czasu sprzed drugiej wojny światowej; lat młodości spędzonych w Krakowie, wojennych przeżyć w czasie hitlerowskiej okupacji (to właśnie był pierwszy powód, aby opowiedzieć tę historię) i jej niespokojnych powojennych lat w Polsce, Izraelu, Niemczech i Anglii. To historia życia unoszonego przez burzliwe prądy dziejów dwudziestowiecznej Europy […]

> Historia mojej matki jest opowieścią o młodej żydowskiej kobiecie żyjącej w Polsce pod niemiecką okupacją, walczącej o uratowanie życia swojemu nowo narodzonemu dziecku (czyli mnie) […].
>
> (Powell, 2020: 9)

Urodzona w Polsce i świetnie znająca język polski Irena Powell, spisując tę historię po angielsku (m.in. dla swoich synów, posługujących się już głównie angielszczyzną), występuje *de facto* jako tłumaczka własnej matki, polskiej Żydówki, która opowiadała ją po polsku, ale z bardzo znaczącymi wtrętami w jidysz i niemieckim.

> Chciałabym, żeby […] moja mama opowiedziała swoją historię, żeby przemówiła swoim własnym głosem, ale gdy ją do tego zachęcałam, uparcie odmawiała. Raz, kiedy uznała, że zbytnio nalegam, zareagowała ostro:
> – Moje życie nie jest na sprzedaż! […]
> A opowiadała jakby pod przymusem, kompulsywnie, często – jak sama mawiała „wbrew własnemu rozsądkowi", nigdy nie zmieniając tonu głosu ani żadnego słowa. W efekcie wryły mi się w pamięć całe zwroty, zdania czy większe fragmenty. […] Czasem niemal mam wrażenie, że ta książka została nie tyle „napisana", ile podyktowana głosem, który wciąż wyraźnie brzmi w moich uszach, chociaż jej samej nie ma już od prawie dziesięciu lat.
>
> (Powell, 2020: 10–11)

Znalezienia ekwiwalentu głosu Sary i dokonania swoistej retranslacji [*back translation*] tej opowieści na język polski podjęła się Elżbieta Tabakowska, językoznawczyni, kognitywistka i tłumaczka, nestorka polskiego przekładoznawstwa kognitywnego. To niełatwe doświadczenie przekładowe stematyzowała dwukrotnie: w artykule naukowym (Tabakowska, 2020a) i w swoistej translatorskiej autobiografii równoległej (Tabakowska, 2020b).

W jej lekturze opowieść Powell ma dwie bohaterki, pisała w artykule:

> „Psychiczne blizny" matki i „straszliwe dziedzictwo" córki wysuwają się na pierwszy plan, a niezwykle istotnym wątkiem jest kwestia tożsamości obu bohaterek. I w moim odczuciu właśnie ten wątek stanowi translatorską dominantę.
>
> (Tabakowska, 2020a: 26)

W książce – tej właściwej transfikcji – *Sara – Irena – Elżbieta*, opublikowanej w 2020 roku, bohaterki są jednak trzy: Sara, Irena oraz Elżbieta. Elżbieta Tabakowska.

Autorka we wstępie zastrzega się, że nie chciała „napisać książki o tłumaczeniu książki – jednej z tych, w których tłumacz ujawnia czytelnikowi swoje rozterki i ukazuje tajniki swojego warsztatu" (Tabakowska, 2020b: 7). Skądinąd jej *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z „Europą" Normana Daviesa* (1999) oraz *Tłumacząc się z tłumaczenia* (2009) są takimi właśnie, wysoko cenionymi przez czytelników książkami. Ta ma być inna – i o czym innym, chociaż punkt wyjścia jest dydaktycznoprzekładowy:

> Nauczyciele sztuki tłumaczenia (a sama należę do ich grona) do znudzenia powtarzają adeptom przekładu, że budowanie warsztatu tłumacza polega na bezustannym poszerzaniu horyzontów, czyli […] zdobywaniu coraz większej wiedzy o kontekstach – językowym, historycznym, społecznym, kulturowym.
>
> (Tabakowska, 2020b: 7)

Tłumaczka, aby poszerzyć swoją wiedzę o kontekście, podejmuje korespondencję mailową z Ireną Powell – będą do siebie regularnie pisywać przez ponad dwa lata tłumaczenia *Córki, która sprzedała matkę*, a także i później. Z maili sporządza notatki. Sięga do własnej pamięci. Buduje w sobie empatię, konieczną, by przystąpić do pracy, ponieważ, jak pisze:

> Tłumacz takich tekstów jak książka Ireny Powell jest do empatii szczególnie zobowiązany. Zanim ją przetłumaczę, muszę spróbować zrozumieć, a żeby zrozumieć, muszę poczuć empatię w stosunku do nich obu – do Sary i do Ireny, do matki i do córki. Bo przecież nigdy się nie dowiem, co naprawdę czuje młoda Żydówka walcząca w czasach Zagłady o życie swoje i swojego maleńkiego dziecka. Nie dowiem się też, co naprawdę czuje jej dziecko, należące do drugiego pokolenia dzieci Holokaustu.
>
> (Tabakowska, 2020b: 8–9)

I ...

> [W] wielu zdarzeniach przywoływanych w książce Ireny odnajduję pozorne paralele między jej a moim życiorysem; te zderzające się w wyobraźni zdarzenia wydawały się niemal takie same, a jednak były diametralnie różne, bo rozgrywały się na zupełnie innych scenach, w zupełnie innych dekoracjach, w zupełnie innych teatrach. Ale właśnie z tych paraleli rodziła się taka więź między autorem i tłumaczem, jaka na ogół bywa dla tłumacza niedościgłym marzeniem.
>
> (Tabakowska, 2020b: 16)

Niektóre aspekty biografii Ireny Powell mogą przypominać biografię Elżbiety Tabakowskiej: Irena i Elżbieta są Polkami, mniej więcej w tym samym wieku; są lingwistkami, akademiczkami, miały nadopiekuńczych rodziców (Irena – matkę, Elżbieta – ojca); w tym samym roku kosztem wielu wyrzeczeń wyjechały na studia do Wielkiej Brytanii. Podział książki na niedługie rozdziały, których trzon stanowią wyraziste, świetnie nakreślone sceny, jeszcze te podobieństwa uwypukla. Sceny paralelne – bo taka właśnie jest nadrzędna zasada konstrukcyjna tej opowieści. Książkę Tabakowskiej-tłumaczki budują liczne sceny, dla których odnalazła analogony we własnym doświadczeniu życiowym. Jak w przejmującej historii z jajkiem z rozdziału *Jajko i kubek*, w którym niedoceniona przez córkę rodzicielska ofiarność wyzwala nieposkromioną rodzicielską wściekłość:

> No bo, wyobraź sobie: ugotowałaś dziecku jajko, to jajko mu dajesz, a ono nie chce go zjeść, więc wpadasz w szał i zaczynasz to dziecko tłuc, nie zważając na jego rozpaczliwy płacz. Pewnie ani Irena ani ja nie potrafimy sobie tego wyobrazić. A przecież tak właśnie było. Sara zdobyła jajko podczas jednej z ryzykownych wypraw do wsi, i przez całą drogę do domu wyobrażała sobie, jak będzie smakowało jej małej córeczce – jajko w samym środku okupacyjnej biedy, pierwsze jajko w życiu Irenki, takie pyszne, takie pożywne! Ugotowała je i zaczęła karmić dziecko. A Irenka, zrażona nieznanym dotąd smakiem, pierwszy kawałek po prostu wypluła. I następny kawałek też.
>
> (Tabakowska, 2020b: 25)

Translatorska empatia każe sobie tę scenę najpierw wyobrazić. Ale rzecz jest doprawdy trudna do wyobrażenia: oto młoda matka, która na co dzień ryzykuje życiem, żeby ocalić od Zagłady swoją córeczkę, wyprowadzona z równowagi jej nieposłuszeństwem i niedocenieniem podejmowanych dla niej wysiłków, zaczyna dziecko bić i zapamiętuje się w tym biciu do tego stopnia, że gotowa by je zabić.

> W pierwszej z wielu wersji mojego tłumaczenia próbuję przekazać cały ładunek emocjonalny tej sceny – pisze Elżbieta Tabakowska – i wtedy przed oczami wyświetla mi się kolejny film. Nakręciłam go sobie według opowiadania mojej mamy, która mnie kiedyś zapytała dokładnie tymi samymi słowami: „Czy ty w ogóle możesz to sobie wyobrazić?" Zapamiętałam to tak:
> Jestem bardzo mała. Stoję w piżamie w zimnej łazience, a nade mną stoi mój tata. Gdzieś zdobył kolorowy kubeczek i szczoteczkę do zębów z krasnoludkiem. Nie było łatwo o takie śliczne rzeczy w tym pierwszym roku po wojnie. Tata nalał do kubeczka ciepłej wody, wycisnął na szczoteczkę białą gąsieniczkę pasty i mówi:

> – Wymyj ząbki, Elżbietko.
> – Nie wymyję, nie wymyję, nie wymyję!
> Przerażona nieznanym, odmawiam za pierwszym razem. I za następnym też. I jeszcze za następnym. Więc tatę ogarnia gniew – cały trud zdobywania tych pięknych przedmiotów, cała troska o śliczne białe i zdrowe ząbki córeczki – wszystko na marne! Tata wpada we wściekłość i dostaję jedyne w moim życiu prawdziwe lanie.
> – Nie wiem, co go napadło – mówi moja mama do swojej dorosłej córki. – Czy ty w ogóle możesz to sobie wyobrazić?
> Mogę. […] Dzięki „incydentowi z jajkiem" potrafię lepiej zrozumieć mojego tatę, a dzięki incydentowi z łazienki – staram się tekst Ireny przetłumaczyć z jak największą czułością.
>
> (Tabakowska, 2020b: 26)

Tabakowska, zapisując te sceny żywotów równoległych, konstruuje swoją książkę tak, żeby z jej biegiem uzmysłowić czytelnikom jeszcze jedno wcale nieoczywiste podobieństwo między Ireną i Elżbietą. Otóż żydowskie korzenie mają obie – czego Elżbieta przez lata nie była świadoma. Sara nieustannie wypominała córce, jakim wysiłkiem ocaliła ją z Holocaustu. W rodzinie Elżbiety, która również przeżyła wojnę, ten temat zupełnie nie istniał. Mimo wstępnych zaprzeczeń („zdarzenia diametralnie różne", „inne dekoracje", „inne teatry") oraz finałowej ekspozycji różnic („Dwa życia, z pozoru bardzo do siebie podobne [kobieta-naukowiec, żona naukowca, matka dwóch synów opiekująca się starym rodzicem], a jednocześnie tak bardzo różne… […] Jednak te podobieństwa się zacierają, w miarę jak Irena i Elżbieta dorastają i z kronikarek notujących cudzą opowieść zmieniają się w świadome uczestniczki opisywanych wydarzeń" – Tabakowska, 2020b: 171, 189), konstrukcja tej narracji przekonuje nas, że paralele bynajmniej nie są pozorne. Przejmująca, bardzo osobista książka Elżbiety Tabakowskiej z rozdziału na rozdział nieoczekiwanie staje się jej autobiografią równoległą. A w tle domyślamy się jej refleksji o tym, jak by to było, gdyby i ona należała do „pokolenia postpamięci" (Marianne Hirsch).

Jeśli słynna książka Evy Hoffman *Lost in Translation. A Life in a New Language* (1989) dotyczyła utraty i przemodelowywania własnej tożsamości, *Sara – Irena – Elżbieta* Elżbiety Tabakowskiej opowiada o aspekcie tożsamości odzyskanym – przemyślanym, znarratywizowanym – za sprawą tłumaczenia. To wy-tłumaczenie tłumaczki (Balcerzan: 7), które staje się wytłumaczeniem sobie, ale i wytłumaczeniem siebie. W polskich transfikcjach to novum.

Bibliografia

Arrojo, Rosemary. *Fictional Translators. Rethinking Translation through Literature*. London, New York: Routledge, 2018.

Balcerzan, Edward. „Wstęp do pierwszego wydania". *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*. Red. Edward Balcerzan, Ewa Rajewska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007.

Beyond Transfiction. Translators and (Their) Authors. Numer monograficzny *Translation and Interpreting Studies*" 11 (2016).

Chamberlain, Lori. „Gender and the Metaphorics of Translation". *Signs* 13 (1988): 454–472.

Chądzyńska, Zofia. *Skrzydło sowy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.

------. *Nie wszystko o moim życiu*. Wyd. 2 poprawione. Łódź: Akapit Press, 2001.

CEATL. *Survey on Working Conditions of Literary Translators in Europe 2020*. https://www.ceatl.eu/survey-on-working-conditions-of-literary-translators-in-europe [dostęp: 30.11.2023].

Cieślik, Krzysztof. *Trzy tłumaczki*. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2022.

Gentzler, Edwin. „The Fictional Turn in Latin America". Tegoż. *Translation and Identity in the Americas*. London, New York: Routledge, 2008. 108–142.

------. *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. London, New York: Routledge, 2017.

Heydel, Magda. „Kto tłumaczy? Sylwetka tłumacza w najnowszych badaniach przekładoznawczych." *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*. Red. Jadwiga Kita-Huber, Renata Makarska. Kraków: Universitas, 2020. 23–44.

Kaindl, Klaus. „Going Fictional! Translators and Interpreters in Literature and Film. An Introduction". *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Red. Klaus Kaindl, Karlheinz Spitzl. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins, 2014. 1–37.

Kita-Huber, Jadwiga, Renata Makarska. „Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Wprowadzenie". *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*. Red. Jadwiga Kita-Huber, Renata Makarska. Kraków: Universitas, 2020. 5–19.

Powell, Irena. *The Daughter Who Sold Her Mother. A Biographical Memoir*. Bloomington: Authorhouse, 2016.

------. *Córka, która sprzedała matkę. Wspomnienia rodzinne*. Tłum. Elżbieta Tabakowska. Kraków, Budapeszt , Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2020.

Tabakowska, Elżbieta. „Pies na krótkiej smyczy na chwiejnym mostku". *Porównania* 26 (2020a), 17–37.

------. *Sara – Irena – Elżbieta*. Kraków, Budapeszt, Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2020b.

Słomczyński, Maciej. „Klucze otchłani". *Literatura na Świecie* 5 (1973): 4–41.

Szymańska, Irena. *Miałam dar zachwytu. Wspomnienia wydawcy*. Warszawa: Czytelnik, 2001.

Vieira, Else. „(In)visibilidades na tradução: troca de olhares teóricos e ficcionais. Com Textos". *Revista do Departamento de Letras – ICHS – Univ. Federal de Ouro Pret* 6 (1995/1996): 50–68.

Authors and Translators. Polish Transfictions

Summary

Research on transfiction – and "rethinking translation through literature", as Rosemary Arrojo puts it – is a considerable novelty in Polish translation studies, especially in its diachronic and sociocultural aspect. The "fictional turn" in TS has not yet made itself felt very clearly in Polish literature. Yet, convinced that literary fiction thematising translation as a process and a product is an interesting reflection – and distortion – of a translator's status and the official translation studies discourse, the author focuses on two contemporary Polish literary texts on translation: *Skrzydło sowy* (1967) by Zofia Chądzyńska and *Sara – Irena – Elżbieta* (2020) by Elżbieta Tabakowska.

Keywords: transfiction, women literary translators, contemporary history of literary translation in Poland, Zofia Chądzyńska, Elżbieta Tabakowska

Słowa kluczowe: transfikcja, tłumaczki literackie, współczesna historia przekładu literackiego w Polsce, Zofia Chądzyńska, Elżbieta Tabakowska

Cytowanie

Rajewska, Ewa. „Autorki i tłumaczki. Polskie transfikcje". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 291–304. DOI: 10.18276/rk.2023.14-13.

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 305–322
DOI: 10.18276/rk.2023.14-14
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Dorothy Figueira
University of Georgia
ORCID: 0000-0002-2266-8664

Being the Other, Speaking for the Other

Let us take as our premise that America is a racist country (American academia certainly is). If one is confronted with racism, one has the option either to fight against it or seek to avoid situations where one is endangered by it. I have been thinking about American racism because it is such a prevalent feature in the news these days. But I have also been thinking about it because I have been teaching a course this semester on Jewish, Italian and Indian immigrant fictions.

In the case of the literary output of Jewish-Americans in the early twentieth century, what is noteworthy is their desire to assimilate. The Jewish immigrant, as Emma Lazarus noted in her poetry, saw America as the new Zion, a place where Jews finally could be free. In fact, from the beginning, the US afforded them rights they had not previously possessed in Europe. With this hope of freedom and a greater possibility of assimilation, Jews allowed their names to be anglicized and sought to leave their Old-World customs behind. In the face of discrimination, these immigrants and, more often, their children, tried to blend in, join the crowd of their new countrymen, and partake of the opportunities America afforded them.

The Italian American immigrant literature reflects this same process: assimilation if possible and/or safety to be found in one's ethnic ghetto. It also speaks poignantly of these immigrants' already Americanized children and their conflicts with their parents whose values and traditions they no longer shared.

For both Jews and Italians, there were, of course, those who when faced with racial discrimination fought back, as one finds in anarchist activities by both groups in the first decades of the twentieth century. But, by far, the response by these immigrant populations to their being unwanted and underappreciated in their new home was to seek to accommodate to their new life and blend in. They sought, in other words, not to be Other or, at least, not to be certain Others.

In this process of assimilation, one often simply rewrote one's history to fit one's new circumstances. I grew up in the 50s and 60s in an area two hours north of New York City where, because of the local industry (my home-town was then the world headquarters of IBM) and the plethora of state institutions (prisons and mental hospitals in former mansions along the banks of the Hudson River), there was a sizable population of educated refugees who had either fled the Nazis or the eastern European Communists. They presented themselves to otherwise non-cosmopolitan rural New Yorkers as either former members of the French Resistance or White Russians, not as the Poles, Romanians, Latvians and Hungarians they actually were. There were so many people with these fabricated identities that I grew up thinking that anyone who spoke some French had been in the Resistance, and I wondered why my friends' fathers had to land on Normandy Beach, if France was so resistant! The others claimed to be victims of Bolshevism. These were convenient identities in Cold War America. It was their attempts to become privileged in their new home. One could almost not begrudge the Polish gynecologist, who somehow now worked as a psychiatrist in the hospital for the criminally insane and pretended to be a Viennese disciple of Freud. My point is that those new identities were created to enhance one's options and to portray oneself as good or better than those very nativist Americans who would otherwise look down on them. It was a strategy devised in order to gain acceptance. By taking on a more advantageous ethnic identity, one might improve one's lot among all the other immigrants in a land of immigrants. Just being a Jew or a refugee would not secure you entry into the country club. I find myself often comparing these real-life situations from my youth to the twentieth-century literature of immigration that I am currently teaching. I also find myself reflecting on what has become quite a disturbing trend now in the US, where we find a number of high profile cases of White Americans who seek to reverse the earlier movement of the immigrant aspiring to belong.

In order to enhance their pedigree and stand out from their own middle-class white identity, these individuals feign the victimhood of not belonging by minoritizing themselves. Let us take, for example, the sagas of the two Rachels.

Our first case study is Rachel Dolezal, a white woman with bottle-bronzed hair extensions who rose in the ranks of the NAACP,[1] becoming the President of its Spokane (Washington) chapter. After many years of pretending to be Black and representing the Black community, she was unmasked for her fraud. To explain her actions, she claimed a transracial identity. She explained that being transracial is just like being transgendered. Neither transgendered nor transracial individuals "pretend" to be what they are not. They assert their identification and others are duty-bound to accept it.

Then there is the second Rachel who has recently entered into the news. She has shown how it is no longer sufficient to claim just one false identity. This Rachel, née Rachel Elizabeth Seidel, goes now by the name Raquel (think recently deceased exotic film star Raquel Welch), Evita (think Perón), Saraswati (think Hindu goddess of wisdom). A convert to Islam, this second Rachel is a progressive Muslim activist who fabricated her Arab, South Asian, and Latina heritage and has maintained it for twenty years. She is the chief Equity, Inclusion and Cultural Officer of a Philadelphia-based American Friends (i.e. Quaker) Service Committee. She identifies as non-binary. Her false identities were made public when her mother publically questioned her minoritization and outed her as "white as the driven snow" (*The Daily Beast*).

In the case of both these Rachels, we find white middle-class women who have made a profession out of their self-identification as minority individuals and have reaped the benefits from organizations that exist to foster the rights of disenfranchised people of color. They "perform" their adopted identities. Such masquerades are profitable and not limited to the public sector, since an even more advantageous site for such behavior can be found in US universities. In fact, even the *New York Times* has dubbed academia the haven for fakes.[2] In my own institution, there is a Croatian American white professor who identifies as

[1] The National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), the historical organization founded in the 1908 to foster the rights of the American Black community.

[2] http://www.nytimes.com/2021/05/25/magazine/cherokee-native-america-andrea-smith.html (accessed 12.02.2024).

Black and transracial. One cannot count the number of high-profile cases in Native American Studies departments throughout US universities where faculty have been found to have claimed false Native American heritage. Once again, my own university has a Native American Studies Program that has been run for years by one such individual who has just recently been unmasked. There is, of course, the most famous example, Elizabeth Warren, the very "Paleface" representative from the state of Massachusetts who earlier enjoyed a brilliant career in academia after having claimed, without offering any proof, Native American status. She allowed Yale to publicize her as the first female professor of color in their Law School. It was found that her claim to Native American heritage was false. No matter. This very white woman was subsequently elected to Congress as a person of color. Trump famously calls her "Faux-cahontas." It is worth noting that, at the very same time that whites in administrative and teaching positions were passing for Native American in American universities, Native American enrollments in these institutions were disappearing. Universities were less interested in retaining Native American students than in hiring phony Native Americans to tout their supposed inclusionary practices.

Unlike India, where to circumvent Mandal Commission reservations, high-caste Indians had to get themselves adopted by a Dalit (Untouchable) family in order to gain admission under a quota ranking, minority status in America has always been a matter of self-identification, leading inevitably to abuse of the system. Since its inception, Affirmative Action in the US has always been cynically manipulated and "tinkered with", leading very early on to white bourgeois women being added in as an underrepresented group needing the same level of support initially established for Blacks, Native Americans, and Hispanics.

An important point to note here is the degree to which such racial masquerading effectively functions in the workplace and contributes to professional advancement. And, whereas the two Rachels had difficulty explaining their role-playing or why they assumed and maintained their fictitious personae, their academic equivalents, once caught, have no problem explaining themselves. An excellent case in point is Jessica Krug, an African Studies professor at George Mason University who pretended to be Black and Latina even though she was a white Jewish woman raised in suburban Kansas. In the academic setting, she

was quite successful at performing as a person of color. In her teaching she sought to recast a Eurocentric view of Western history and claimed in her classes to dismantle whiteness. She was seen as authentic, but such "authenticity" was not difficult to achieve, given that the privileged White upper-class faculty and students she encountered had little contact with real minorities. In performing minority authenticity, Krug's strategy consisted mainly of wearing what non-ethnic Americans might call loud-colored clothing of a pan-ethnic variety. Her aim was to appear exotic to her non-ethnic *confrères* and students. It does not take much to impress and titillate the American cultural elite, who nod along knowingly when the professorial "performance artist" regales them with tales of suffering from the structural horror of whiteness. If one declares oneself to be a victim, one can be assured of being taken seriously. The colleagues and student recipients of the performance leave satisfied, after having indulged in a form of victim porn. It is a win-win situation.

The most noteworthy instance of academic masquerade had to be that of Andrea Smith, the privileged white daughter of a white mother and a white MIT-trained retired Pentagon nuclear physicist. She enjoyed a brilliant career falsely claiming that she is a Cherokee Indian, although Cherokee genealogists find no evidence of Cherokee bloodlines. Until quite recently, she was a professor at the University of California Riverside. She has lived the lie of Native American identity for decades[3] and offers no proof to support her claim even after numerous individuals have debunked her. Although she has privately admitted to the fraudulent identification,[4] she gives talks where she is identified as a "Cherokee intellectual"[5] and a "Cherokee feminist."[6] She allows herself to be introduced publicly as a Cherokee.[7] She has also made a name for herself by doubling down in the face of exposure, claiming to be a victim of "identity policing" (*New York Times*), seemingly following the successful strategy

[3] http://andreasmithisnotacherokee.tumblr.com (accessed 12.02.2024).

[4] http://www.thedailybeast.com/articles/2015/06/30/meet-the-native-american-rachel-dolezal.html (accessed 12.02.2024).

[5] http://www.uic.edu/wsucb/events/asmith.html (accessed 12.02.2024).

[6] http://www/justicestudies.org/conference/JSA_CoverFinal_2015.pdf (accessed 12.02.2024).

[7] http://www.youtube.com/watch?t=29&b=eCZY78db:DO (accessed 12.02.2024).

of Ward Churchill, another rather famous faculty indigenous pretender from the University of Colorado at Boulder, who shouldered on by keeping up the lie.[8] What made Smith's charade all the more noteworthy was that throughout her career she has brazenly accused others of coopting Native identities, as in a high profile *Ms Magazine* article in 1991. She was in the habit of calling out Native activists whom she labelled as not being "legit."[9] She was even nominated for a Nobel Peace Prize for her activity on behalf of Native Americans. It was only last year that colleagues petitioned the university regarding her status and she was encouraged to "retire" with a sizable pension and neither she nor the university admitted dishonesty or culpability.

As I noted, in times past, the Other in "racist" America sought to assimilate as much as possible in order to succeed. What we have in the case of the two Rachels and Professors Krug and Smith are white Americans choosing to abandon their birth identity in order to identify as a minority or as multiple minorities. Beyond the rank fraudulence of their games, what is really going on here? The answer is actually quite simple: these white Americans, like many of their compatriots, do not want these "Others" to be the unique recipients of benefits. It is like the white rural working-class person who goes on welfare because they resent Blacks and Hispanics "getting everything." The logic is the following: "Should those others get something that I don't get?" All these pretenders falsely claim a special consideration that they do not merit. White middle-class and upper middle-class academics, like their working-class fellow grifters, resent minorities receiving preferential consideration and benefits. So, they simply assume minority identities to partake of what otherwise might go to these groups. They not only appropriate those identities, but they also claim spokespersonship for them. What fascinates me is not that they are able to commit such fraud (after all fraud has become in many sectors of US society a career option), but the fact that recent theoretical and pedagogical trends in academia can be seen to have facilitated their masquerades and even given them legitimacy.

---

[8] He was only eventually fired after incendiary comments regarding the victims of 9/11.

[9] http://www.nytimes.com/2021/05/25/magazine/cherokee-native-america-andrea-smith.html (accessed 12.02.2024).

Let us begin by looking at the manner in which the study of identity has been institutionalized in the US. In American academia, Identity Studies found its inspiration in Black Studies and Women's Studies Programs that came into existence in the 70's and were devised to represent the experience and cultural production of then underrepresented Blacks and women in academia. The addition to the curriculum of texts written by Blacks and women closely followed administrative efforts to diversify the faculty under the mandate of Affirmative Action. Over time, the recruitment of underrepresented groups expanded to include other minorities (such as Hispanics and Native Americans) and hyphenated ethnicities (such as Asian-Americans). These diversity initiatives coincided with attempts, primarily within the humanities, to revamp their curriculum. These two separate events – diversifying the canon as well as the university community – resulted in the formation and implementation of a broad range of courses dealing with issues of identity that came to be popularly known as multiculturalism and the theoretical superstructure that was devised to support it. Multiculturalism was, therefore, institutionalized in the US from its inception as a bureaucratic structure purporting to foster minority rights. It claimed to re-envision the world from a decolonizing and antiracist perspective. Its rapid growth can be attributed to the concerted effort on the part of university administrators to make their institutions "appear" more diverse.

The next stage in the process of "engaging" other cultures extended beyond the US context. Postcolonial criticism emerged as a discipline, expanding the inclusion of the Other to include the study of those populations that had been colonized. Postcolonial criticism claimed to offer a broad critique of the history of Western hegemony over its others by revealing the discourse that informed the West's assumption of cultural superiority (Figueira, 2008). Just like Identity Studies and multiculturalism, it purported to offer a reading of previously unstudied texts and authors as well as an oppositional examination of canonical authors and an alternative literary history. It also posited the existence of a body of texts that purported to share a common project that differed from canonical literature in its narrative structure and political, economic, and cultural concerns. Also, like multiculturalism and Identity Studies, postcolonial criticism claimed to focus on the lives and struggles of the oppressed and underrepresented masses. Postcolonial Studies shared multiculturalism's pragmatism and

its claim to offer a new and innovative theory. These pedagogies all took great pride in their alleged progressive agenda.

However, essentialism soon beset discussions of postcolonial criticism. What could be included under its rubric quickly expanded to the degree that any society, it seemed, could be labelled postcolonial. The term "postcolonial" became over-determined so quickly that it was rendered meaningless. Even though postcolonial critics pretended to engage the special and distinctive regional characteristics of the cultures and literatures under investigation, more often than not, their analyses revealed little cultural and historical specificity (Sunder Rajan: 603–605). The postcolonial archive proved to be lamentably limited, a handful of endlessly recycled articles by a small group of theorists and a discrete body of published texts in English and occasionally in French, once Romance Language Departments realized the boon of this new critical trend. But the practitioners of postcolonial criticism never really questioned that these two languages of empire did not represent the totality of what could be termed the postcolonial experience. Besides knowledge of indigenous languages would have required the cross-cultural work of a comparatist. Even under conditions of controlled simplification, truly engaging the Other did, in fact, require precise linguistic expression as the basis for thoughtful dialogue. But, if postcolonial criticism could study the globalized colonized world and could do it in an English department, then it is easier to do so in a setting where one can ignore those texts, vernacular or not, that did not fit the discourse of oppression and voicelessness. In short, the scope of postcolonial criticism differed radically from that of Comparative Literature (CL): It not only sought to deal with the world on a global level without CL's linguistic competency; it also eschewed CL's openness to engage alternative theoretical and discursive approaches. The acontextual and fragmentary analyses of these other cultures already seemed, at least to those working in their literatures, to exhibit a deep cynicism regarding them as fossilized objects of clinical experimentation. But, by now, cynicism was the order of the day.

Just as multiculturalism could bring a field such as Native American Studies onto campuses as a "polite pseudo - intellectual vehicle to provide the appearance of ethnic diversity" (Guerrero: 56), so too the cultural production of Asia and Africa could now be taught in a diluted and uninformed manner

in an English department without ever questioning the Euro-Amero-centric definitions of knowledge validating the insights and conclusions of Euro-American academia. But, as opposed to the potential investigation that non-Western literatures might undergo in the CL context, with care given to their anthropological, religious, or historical context as well as their languages, the project of multiculturalism and postcolonial criticism offered no alternative to Eurocentrism and its institutions. In fact, they obscured issues of power and privilege. It is just this disregard for the truly underrepresented that has enabled non-Native Americans scholars to brazenly pretend to be Native Americans; it is the university's disregard for Blacks[10] that allows elites from India and Africa to be substituted in for them as alternative persons of color. These elites of color, who have been called "model minorities" are quite adept at posing as underprivileged. White American academics are either indifferent or revel in these cases of fraud. I vividly remember an incredibly privileged high caste Indian at Cornell telling a seminar on race that his experiences in the US were the same as that of the most desperate ghetto Black. Scholars from any number of departments in the humanities sat in the elegantly furnished parlor of the former university president's house, sagely nodding their heads and sharing his pain. With such charades being commonplace, is there any wonder that matters of false representation have so devolved? I suggest that there is a direct correlation between such behavior and the teaching of ethnic and non-white authored texts, and the world's literature in the curriculum. If in literature classes ethnic, non-white authored texts, and global literature are tokenistic and are treated and perceived as "add-ons" to white power structures, the centrality and dominance of white structures or the institutional and determinants

[10] In a recent discussion with my dean, where I sought reassignment from my ailing CL department to a more congenial home base, it was suggested that I shift to Afro-American Studies. I responded that I have never studied English literature, let alone Afro-American literature or anything remotely touching upon the Afro-American experience. I also asked why he would suggest such a reassignment to someone trained in History of Religions, Classics, French, German, Italian, Portuguese, and Sanskrit literatures. I asked what message that would send to the students and faculty in Afro-American Studies. I was told it was an easy shift. Clearly the administration viewed Afro-American Studies, like CL, as a "dumping ground" unit for stray or unwanted faculty. Given the history of my university, when Blacks were only admitted in 1961 under National Guard escort, I did not find the dean's suggestion surprising; it was depressing, but not surprising.

of inequality are never addressed (Gordon and Newfield: 79, 87). Representation is all that matters. It is inconsequential if the person teaching the text falsely claims spokespersonship for the text and falsely claims to represent or even be knowledgeable about the world of the text.

Bear with me now as I make a theoretical leap that may surprise some of you. I do not think that this issue of spokespersonship, here largely fraudulent, differs exponentially from what is presently occurring in the teaching of World Literature (WL). The teaching of WL is guilty of a similar form of blithe essentialism. In no way does WL problematize Euro-Amero-centric perspectives or question Euro-centric definitions of knowledge. It ultimately delivers nothing but stasis in its consolidation of the canon and superficial "inclusion" of the global Other. We must remember that recent American configurations of WL appeared on the scene as a new and inclusive pedagogy at roughly the same time that various scholars were claiming spokespersonship for groups that were not their own. It played very well into the system of identity studies I have outlined above. The institutionalization of WL also suggests an effort on the part of scholars at a time when other theories and pedagogies of identity (such as multiculturalism and postcolonialism) had proven themselves to be bankrupt. The WL scholar whose formation is almost exclusively in English literature could now claim to be inclusive and engage the entire world. WL is a practical pedagogy, as David Damrosch noted in a talk to Indian comparatists, particularly for readers in a country such as India whom he claims have difficulty doing broad-based comparative study because they have long struggled against linguistic nationalisms and regionalisms. This vision of India speaks volumes about WL's vision of the world.

WL is really a brilliant slight-of-hand maneuver for monolingual American academics. As a WL scholar, one can speak for the world without really understanding it, learning its languages, or studying its history. WL is a pedagogy that is wonderfully elitist (provincial, triumphalist) because it purports to practice a brand of criticism that claims to champion a voiceless and underrepresented world but does so only in the English language and with Western critical paradigms and theories. It imposes Western ways of thinking on the non-West yet claims to be non-elitist when it actually just reestablishes the hegemony of the English language and reinstalls the monolingual (and often white male)

voice. With WL, we celebrate linguistic limitations and fragmented knowledge. Damrosch, describes it as a quasi-mystical pedagogy but, in essence it is nothing but the old rubric of "General Literature" (Figueira and Gillespie, 2014), repackaged to glorify American exceptionalism and feign a progressive agenda.

Benedict Anderson showed us how race is a social construct. Literary scholars and scholarship rely on such postmodernist views of a hybridized and syncretic world. The work of Baudrillard has proven particularly influential in this regard, especially his notion that travel can be viewed as a spectacular form of amnesia. According to such a theory, any population or part of the world can be recreated or made to stand for another. We live in a world of third-order simulacra, where encroaching pseudo places merge to eliminate geographical or ethnic space entirely. This theoretical leveling-out of the world has contributed in the last thirty years to the metaphorical space in which critics can now dwell that is separate from the real space they might inhabit. It is the world of the transracial activist outlined at the beginning of this paper and the Ivy-League brahmin pretending to be a ghetto Black. In this metaphorical space, individuals can voice ideologies of subversion and rebellion that are simply too unsettling (revealing, hypocritical) from their own actual space. Delicate balancing acts arise from the paradox of individuals inhabiting a space of bourgeois comfort, while needing at the same time to distance themselves from a space of global capitalism and appropriate another group's victimhood.

When academics appropriate the metaphorical space of the Other, whether it be the ethnic American, the postcolonial, the exile, the Queer, the minority, or the underrepresented world, they hope to exonerate themselves from all the benefits they receive from this same capitalism. In this process, we find the meeting of incommensurables, a 1960s need for the experience of political engagement meeting a 1990s desire to be media savvy, and a 2000s need to package and market intellectual capital. There is no small irony in how easily these conceptual frameworks meld. In US institutions today, the marketing concerns are, therefore, twofold: first there is marketing to and through university administrators who buy into the idea that the various alterity initiatives are the most "advanced" approach to the miasma of competing cultures and ethnicities. In this context, WL becomes rather a clever gimmick that purports to enhance institutional inclusivity by claiming to engage the literary production

of the entire world. Then there is the individual political agenda which we have outlined. This posturing serves an essential role now in applying for and obtaining employment. To be hired today in US academia, one must show, with a carefully crafted statement, that one personally promotes (or claims to promote) diversity.

World Literature enables academics to claim to support diversity and under the guise of promoting diversity, it facilitates academics (often native and foreign elites) displacing, diffusing (and perhaps even intensifying) class, gender, and racial contradictions. As Graham Huggan noted with respect to postcolonial criticism, WL wonderfully deflects attention away from social issues such as discrimination, unequal access, and hierarchies of ethnic privilege that are far from being resolved (Huggan: 126) in academe today. Identity Studies, multiculturalism, postcolonial criticism, and WL all tend to honor difference on a superficial level and implement a cooptive strategy of canon revision justified by an ethos of recognition. It is the same ethics of recognition that fosters the cases of ethnic masquerade I have outlined here. Both the fraudulent play-acting of the professoriate and the various pedagogies of alterity all seek to "liberalize" the canon by the addition of the minority or the non-Western. But what they have actually succeeded in doing is instituting the tokenization of the foreign and the minority. Despite their avowed liberal (and liberatory) agenda, they promote "monolingual arrogance and cultural isolationism" (Pratt: 59). When the Other is rendered tokenistic (Chow: 113), issues of power and privilege remain obscure and intact. Most importantly, there is little accountability demanded of anyone involved in the game.

The construction of a text's appearance within a network of hegemonic or subversive gestures fundamentally suits the state of literary theoretical professionalism. There has been little speculation over the last forty years on how theory has allowed individuals, who are often cut off from any effective social action and buoyed by their security as academic professionals, to claim solidarity with the disenfranchised. Nor does one challenge the pretense that academic criticism functions as a political act and "textual culture" pretends to displace "activist culture" (Ahmad: 1). The critic/activist's location and a narrative of oppression have become the prime topics of discussion.

Academia, like much else in America today, is in the business of prioritizing recognition, tolerance, and the acknowledgement of victimhood. We live in

a world that rightly prioritizes diversity, equity, and inclusion. The problem is how such priorities tend to be cynically implemented. In the academic setting, inclusion was the motivating factor behind Affirmative Action and influenced the establishment of Identity Studies. It was then carried over to Multiculturalism and Postcolonial Studies, and into more recently theorized forms, such as Queer Studies, White Male Studies, and Fat Studies, etc. On the rare occasion when there is a text actually involved in such studies, one looked less at that text and more at the critics' experience of the text in terms of their subjectivity (as Queer, White, Fat, etc.). Where once the study of another culture still counted, now one need no longer even talk about cultural products. Academic activists (i.e. professors with tenure and job security) can talk exclusively about themselves. It is not sufficient, as a white heterosexual, to be a James Baldwin scholar; one can also simultaneously identify as a Black transracial who can claim to speak for the Black Queer community.

We need no longer, as a comparatist might, enter into the target culture, learn its languages and histories, study it on its own terms as distinctive enough to compare and contrast with other internal and external cultures and their products. The minority or foreign culture need not exist in its own right; it can now exist as a construct molded to suit white academics pretending to be and/or to speak for underrepresented minority communities. A consumer-savvy white professoriate lays claim to an identity that entitles them to positive discrimination and enhances their career potential. My point is simple: The pedagogies of alterity that I have outlined here set the standard for how little we can expect from literary engagement with the Other in the age of globalization. They claim to expose the existence of unequal distribution of power and the underrepresentation and marginalization of certain groups. They claim to deconstruct repressive metaphysical modes of thought (López and Marzec: 677). However, in the forty years that theory has been studying Foucauldian structures of domination and victimhood, its insights do not seem to have effected much change. Yet, the claims to unequal power differentials and underrepresentation have served an important purpose. Under the guise of liberation and inclusion, they have been cynically coopted by white professionals and elites from India and Africa who identify as minority and appropriate the space justifiably allotted to American Blacks.

Why, in this age of globalization, when we are presumably engaging the world in a more informed manner and on its own terms, is our discipline of CL being replaced by a pedagogy such as WL, in which the literatures of the world are promoted in English translation? Why has an academic study of the world's literature chosen a political project of managing the Other in the language of the hegemon and why is this project not deemed hegemonic? What is at work in this levelling out of the world's literary production and the linguistic triumphalism of the English language? Why are such projects of "doing" the Other in translation and in the fragmentary form offered by WL anthologies not cause for ethical concern?

One reason is that the corporate university is not interested in ethics. It is a business and its monolingual administrators (often scientists), whose main task is budgetary oversight, immediately recognized the advantages of such co-optations. In the world of STEM research priorities, literature is not that important. It does not bring in grant money. If English departments can "do" English literature, why should they not handle other literatures as well, including the literatures of the whole world? With such logic, there was really no reason to retain those "boutique" national language and CL departments especially since English departments can now recruit scholars trained in English literature from "postcolonial" areas and thereby also diversify the faculty. It is significant that this new "diversity" often involves elites from the "Third World," and the non-minorities channeling minority experience while real American minority groups still remain grossly underrepresented in American universities. The introduction of foreign English-literature trained scholars from "postcolonial" sites has provided a rather ideal solution to institutional racial politics (Prashad, 2000; Figueira and Gillespie, 2014). University administrators can now transform their monochromatic campuses into something more "colorful" without having to confront the racism still operant in American academia or address the continued disenfranchisement of America's traditional minorities. Yes, faculties are racially enhanced by the presence of scholars from abroad, who inevitably stemmed from privileged segments of the population (where the study of English literature still carries a significant class marker). Yes, they can "represent" their country of origin and all its cultural production by their mere presence, even if they have actually never studied their home cultures.

I wish to emphasize here that the problem is not the increased hiring of immigrants and certainly today, with the controversies surrounding anti-immigrant sentiments, I am not suggesting any such thing, as a child and parent of immigrants myself and a practitioner of CL, a largely immigrant discipline. The problem centers on the discrepancies between the practices of hiring and retention. The administrative window-dressing of institutional "diversity initiatives" have been quite effective, as anyone perusing glossy university publications show-casing an institution's standard PR inclusivity will attest.

But, as I have shown, this inclusivity is not limited merely to hiring based on the color of one's skin. I have described how there are prominent instances of middle-class whites falsely claiming to be persons of color and their behavior is tolerated in academia. In a curious footnote, fake Black academics once outed tend to admit their fraud and disappear. The Black academic community has come to the point of not allowing such charades. Among Native Americans, however, refusing to admit the fraud and "shouldering on" has proven to be a successful strategy. Andrea Smith, the high-profile fake Cherokee professor, maintained her position in academia for decades until her retirement last year. Her case shows how even today, after all the fake Native American academics who have been unmasked, the Native American community is still so disrespected and deemed inconsequential that no one really cares about who represents them, speaks for them, or exploits them. Andrea Smith was able to thrive at the University of California because she did not identify as Black or Latina. Lying about being Native American was acceptable.

Theoretically, the First World can legitimately speak for the Other, just as the white scholars mentioned here can channel the Black or Native American experience. We can add to this mix how Indians and African elites can perform as ventriloquists, speaking for those very populations whose oppression back home never before seemed to move them to action. In all cases, monolingual Westerners and relatively privileged individuals from the "Rest" are not required to question their own classist social and professional trajectories and can pretend to be involved in a reform process. This situation is particularly offensive since it occurred and continues to occur at the time when actual minority representation has suffered serious reversals in US universities (Sowell, 2004; San Juan, 1992: 199; 2002; Figueira, 2008). It is disheartening to see how many

non-ethnics successfully masquerade as Blacks and Native Americans. Their false representation adds to the vulnerability of communities and constituents they purport to represent. Those who misrepresent as minorities cost real access to these groups. They render invisible those from whom they steal (*New York Times*). They not only take jobs from the very people they claim to champion but diminish the very discipline purporting to study these peoples.

In all the rhetoric of migrants, exiles, nomads, and gestures of inclusion, racism is still the subtext that always seems operant beneath the smoke and mirrors of university corporate strategies of inclusion and the cynical masquerades we see around us. The movement away from nationalism that was the hallmark of the first generation of immigrant CL scholars in the US (Figueira, 2020) has now been replaced by individuals appropriating identities that are not their own, universities allowing them to do so, and an institutional arrogance condoning the study of the world through the optic of the English language, the fetishization of difference, and ultimately the management of the Others.

Works Cited

Ahmad, Aijaz. *Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso, 1997.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso, 1983.

Chow, Rey. "Theory, Area Studies, Cultural Studies: Issues of Pedagogy in Multiculturalism." *Learning Places: The Afterlives of Area Studies*, eds. Masao Miyoshi and H.D. Harootunian. Durham: Duke University Press, 2002. 103–18.

Damrosch, David. *Keynote Address*. American Comparative Literature Association, 2011.

Figueira, Dorothy. *Otherwise Occupied: Pedagogies of Alterity and the Brahminization of Theory*. New York: SUNY Press, 2008.

------. "How Have We Rebuilt the Profession?" *Rebuilding the Profession: Comparative Literature, Intercultural Studies and the Humanities in the Age of Globalization*, ed. Dorothy Figueira. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 2020. 15–33.

Figueira, Dorothy, Gerald Gillespie. "Comparative Literature, Translation Studies and New Disciplines". *Critical Practice* 21 (2014): 32–41.

Gordon, Avery F., Christopher Newfield, eds. *Mapping Multiculturalism.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Guerrero, M. Annette Jaimes. "American Indian Studies and Multiculturalism." *Mapping Multiculturalism.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 49–63.

http://andreasmithisnotacherokee.tumblr.com (accessed 12.02.2024).

http://www/justicestudies.org/conference/JSA_CoverFinal_2015.pdf (accessed 12.02.2024).

http://www.nytimes.com/2021/05/25/magazine/cherokee-native-america-andrea-smith.html (accessed 12.02.2024).

http://www.thedailybeast.com/articles/2015/06/30/meet-the-native-american-rachel-dolezal.html (accessed 12.02.2024).

http://www.uic.edu/wsucb/events/asmith.html (accessed 12.02.2024).

http://www.youtube.com/watch?t=29&b=eCZY78db:DO (accessed 12.02.2024).

Huggan, Graham. "Exoticism, Ethnicity, and the Multicultural Fallacy." *"New" Exoticism: Changing Patterns in the Construction of Otherness*, ed. Isabel Santaolalla. Amsterdam: Rodopi, 2000. 91–96.

López Alfred J., Robert P. Marzec. "Postcolonial Studies at the Twenty-Five Year Mark." *Modern Fiction Studies* 56.4 (2010): 677–688.

Prashad, Vijay. *The Karma of Brown Folk.* Minneapolis: Univesity of Minnesota Press, 2000.

Pratt, Mary Louise. "Humanities for the Future: Reflection on the Western Culture Debate at Stanford." *Falling Into Theory: Conflicting Views on Reading Literature*, ed. David Richter. Boston: St. Martin's Press, 1994. 55–63.

Sanjek, Roger. "Anthropology's Hidden Colonialism: Assistants and their Ethnographers." *Anthropology Today* 9.2 (1993): 13–18.

San Juan, Jr. E(pifanio). *Racial Formations/Critical Transformations; Articulations of Power in Ethnic and Racial Studies in the United States.* Atlantic Highlands: Humanities Press, 1992.

------. *Hegemony and Strategies of Transgression: Essays in Cultural Studies and Comparative Literature.* Albany: SUNY Press, 1995.

------. *Racism and Cultural Studies: Critiques of Multiculturalist Ideology and the Politics of Difference.* Durham: Duke University Press, 2002.

Sowell, Thomas. *Affirmative Action Around the World: An Empirical Study.* New Haven: Yale University Press, 2004.

Sunder Rajan, Rajeshwari. "The Third World Academic in Other Places or, the Post-colonial Intellectual Revisited." *Critical Inquiry* 23.3 (1997): 596–616.

Being the Other, Speaking for the Other

Summary

This essay examines the phenomenon of false minority representation in US academia. it seeks to draw a parallel between the individuals choosing to speak for the other in the workplace and recent theoretical and pedagogical trends in academia.

Keywords: affirmative action, pretenders, identity studies, multiculturalism, postcolonial studies, world literature

Słowa kluczowe: działania afirmatywne, samozwańcy, studia tożsamościowe, wielokulturowość, studia postkolonialne, literatura światowa

Cytowanie

Figueira, Dorothy. "Being the Other, Speaking for the Other." *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 305–322. DOI: 10.18276/rk.2023.14-14.

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 323–338
DOI: 10.18276/rk.2023.14-15
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Meenakshi Bharat
University of Delhi
ORCID: 0000-0002-1106-8524

Navigating Translations in Multilingual India. A Personal Response

A recent call to delve into my personal translational experience presented me with the opportunity to vent my frustrations and to visit my achievements in this quarter. But the most significant offshoot was that this afforded me a chance to reflect on the purpose and pertinence of the exercise of translation. Sharing my experiences with colleagues and experts who weighed in with their expertise to comment on the process has enabled a fair assessment about the practice of translation, a subject very close to my heart, both as a reader and a practitioner.

In India, a country which is home to about 1650 languages at the last count, and in which, at any given point in time, several languages are engaged in a colloquy, the translational exercise is a living, continuous attribute of our existence. Early in October 2004, one of India's best-known literary critics, Meenakshi Mukherjee, recognizing that 'translation [was] a part of the natural ambience we live in,' (Mukherjee, 2004: 66) and that 'translations have always been a vital part of Indian literary culture,' (Mukherjee in Ganesh and Thakkar: 108), verbalized this in her remark that 'most of us lead parallel or simultaneous lives in more than one language without being self-conscious

about this plurality…Several languages are in constant interaction.'[1] This 'pluri-lingual cultural environment' as Dilip Chitre calls it (Dilip Chitre in Ganesh and Thakkar: 125), makes translation an essential component of the Indian translating sensibility.[2] Having put to rest the colonial pseudo-conciliatory patriarchal translational gambit, which had only ended up in exoticizing some selectively singled 'Oriental' texts, today the drive has taken on quite another colour. The current resurgent spurt in translation activity in India's multilingual/multiliterary environment is witness to the mutual respect and recognition that exists between the languages. This fact is noted and applauded by Sujit Mukherjee, the renowned translation scholar, who says that in India, 'people constantly practise translation creatively and naturally, even in everyday interaction.' I believe that this constant translational give and take makes for an extremely fertile ground for the change, growth and evolution of languages and cultures and is a most obvious effort to integration in India. This contemporary spurt in the translation drive, quite different from the condescending superiority that underlay the 'orientalist' translation exercise of the Colonialists, has a genuine impulse of making available and visible literatures that have been closed to many, both national and international non-users of the languages in which they have originally been written. This respectful practice of continuing translation, recognizing the autonomy and worth of every language, fosters multilingual/multiliterary development and coexistence. This laudable impulse persists even as right-wing regressive revivalism seeks to hijack it and steer it to serve narrow political concerns. Gulzar, one of India's foremost living poets and lyricists, alibis this when he applauds the translation of the 1913 Nobel Prize Winner Rabindranath Tagore's *Gitanjali: Song Offerings* into English by the poet himself. Speaking about this great Indian poet in the context of translation he says: 'He was too great a poet of India to be kept limited to Bengal.

---

[1] Quoted by Sahitya Akademi Award Winning novelist, Namita Gokhale, "Negotiating multilingual literary spaces," *LITERARY LANDSCAPES,* a symposium on language, power and recognition in Indian writing, August 2009. https://www.india-seminar.com/2009/600/600_namita_gokhale.htm.

[2] Dilip Purushottam Chitre (1938–2009) was a preeminent bilingual Marathi and English writer, poet and critic in post-Independence India. He was also a teacher, a painter, a filmmaker and a magazine columnist.

Everybody should read and celebrate him.' (Gulzar, 2017)[3] It is a point to note that Gulzar writes in Urdu and Rabindranath Tagore is a Bangla writer. And we are talking of a translation into English that globalized the translation and earned the poet the Nobel Prize.[4]

Writing and translating in this majorly multilingual space, against this protean and complex politico-historical matrix, I have had many encounters with the process, some of which have been gratifying, and some which have been exhaustingly exasperating. This association has been augmented by being forced into yet another critical arena by the call to teach translations in a paper called Indian Writing in Translation to University students. Moreover, from time to time, I have also been asked to review and critique translations. There are, as is more than evident, overlaps in all these calls.

Now that I have established the background for my personal experience of translating, let me take you on a short spin into some of my experiences, all of them undertaken for deeply personal reasons. I must, at the outset, make it clear that I translate from the Urdu and Hindi into English. My original writing, both creative and critical is done in English, 'the language of global mobility,' as G.J.V. Prasad calls it. (Prasad, 2023) Most of my translation efforts have been focused on prose writings—again both creative and critical--though I have ventured into poetry translations too.

Long, long ago, I was asked to do a special translation feature to mark the 75th anniversary of Bharat Bhushan Agrawal, a path-breaking Modern Hindi poet, for *Indian Literature,* the journal brought out by India's premier literary Institution, the Sahitya Akademi.[5] I was expected to cull out some representative

---

[3] Interview by Yogesh "Gitanjali' is not Tagore's best work, says Gulzar," *DNA*, Updated: Dec 05, 2017. https://www.dnaindia.com/lifestyle/interview-gitanjali-is-not-tagore-s-best-work-says-gulzar-2202825. Meenakshi Mukherjee (1937–2009), the 2003 Sahitya Akademi Award winner, was a leading literary critic and educationist.

[4] Gulzar (born 1934), regarded as one of the greatest contemporary Urdu poets, is also a much-feted lyricist, author, screenwriter and Hindi film director. Rabindranath Tagore (1861–1941), the Bard of Bengal, was a Bengali poet, writer, playwright, music and song composer, philosopher, social reformer, educationist and painter of the Bengal Renaissance. He won the 1913 Nobel Prize in literature.

[5] Bharat Bhushan Agrawal (1919–1975) was a pioneering experimental Modern Hindi poet-one of the Tar Saptak--and litterateur, posthumously awarded the Sahitya Akademi Award in 1978. The Sahitya Akademi, founded in 1954, is India's National Academy of Letters

poems and some critical essays on his work by leading Hindi critics. At this juncture I need to acknowledge the reasons why I was approached. My ability as a translator had been recognized due to my early-career, successful participation in a Translation Workshop held in the Jawaharlal Nehru University, New Delhi. The reason for singling me out from other participants was that I had a personal connection with the original vanguard writer: he was my husband's late father, who had met with a premature death a couple of decades earlier. The personal angle was strong enough to pressurize me to saying yes to this translational invite.

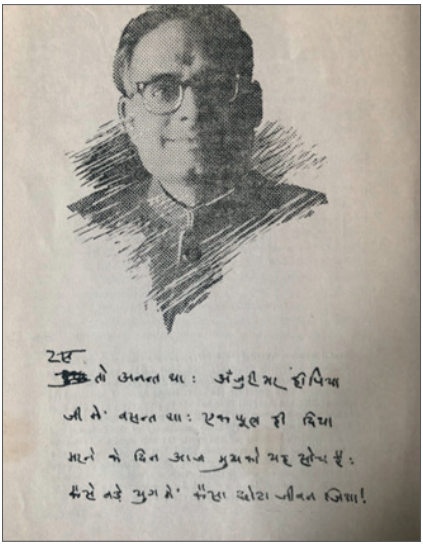
In this engagement with Bharat Bhushan Agrawal, the prose and the poetry posed different kinds of challenges. The critics used very pointed, critical terminology which needed the identification of exact critical equivalents in English. This necessitated that I educate myself by engaging in deep research into the Hindi critical lexicon since I was not very familiar with the space of Hindi criticism. But once I broached this area, I soon figured out that this was not going to be too difficult an exercise, the reason being that contemporary Hindi critical terminology had identified its foundational cues in the available critical tradition in English with which I was quite conversant.

But when it came to the poetry, the task became tough. Not only was it difficult to replicate the cadences of the original in a language belonging to a different language family, but the proliferation of the idiom of conventional exchange made the challenge even greater. Finding the words to catch the exact flavour of the original and approximation of meaning was a demanding task. Sifting through the poet's wide-ranging work, comprising of hundreds of poems, was a hard enough commission but finally accomplished. But one out of the ten odd poems that I selected gave me real grief. 'Samadhi Lekh' is a short four-line poem, an epitaph written by the then forty-six-year-old poet for himself (Bharat Bhushan Agrawal 1965). I spent days attempting several translations but none of them satisfied me. But by far, the most distressing realization was that there was only one word that was causing me worry, the word on which the whole essence of the deeply philosophical poem hinged. Not one English

---

promoting literature and languages of India by giving annual awards in 24 languages, by hosting regional and national workshops and seminars, and publishing books, journals and encyclopedias.

equivalent for this word! Ultimately, accepting defeat, it was decided after due consultation with the editor of the journal, that we should totally drop the idea of translating it. But in recognition of the singularity of the poem, it was decided that we print the original manuscript version in the poet's attractive handwriting on the back cover of the journal.



But the thought of translating the poem was a constant niggle. In the years that followed, in the course of the classes on reading translations that I conducted, I would set this exercise for my students giving them the 4 short lines to translate. I even pitched this exercise at colleagues and established fellow-translators and poets. But I am sorry to say that I have yet to find the translation that catches the spirit of the original.

This experience forced me to accept certain conclusions that possibly every translator is forced to reckon with:

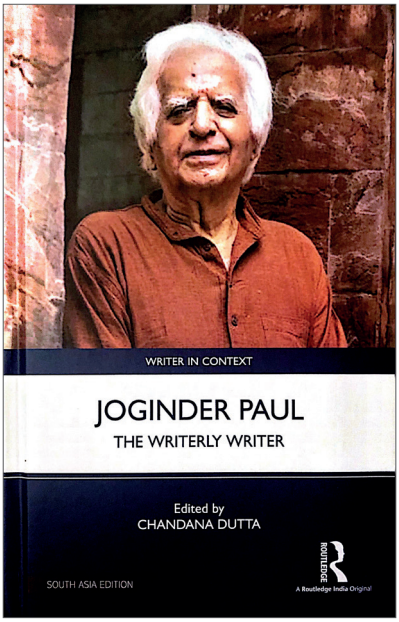
1. That translation is not an easy task, however great the translator's competency in both the original and target languages, a fact iterated by Augusto de Campos as being 'demanding and exhausting' (Augusto de Campos: 27).

2. Presuming the competency mentioned in my first point, the most stringent standard set for the particular translation achievement is that set by the translator herself.
3. It is only after that, that readerly standards come into play.
4. That 'choosing' something for translation is the first step in the exercise and the reasons for the choice impact the end-product.

The next personal example that I want to dip into is a request by the writer's daughter to translate the short fiction of one of my favourite Urdu short fiction writers, Joginder Paul.[6] Here too, I may have said 'yes' to the request for translating Joginder Paul for personal reasons but as before, I was totally unprepared for the experience. In more ways than one!

The text leapt at me with a simultaneous apprehension of relatability and a jolting sense of shock. For starters, my access to the Urdu stories was not through the nastaliq Urdu script but through the Devanagari script. With no knowledge of the script and therefore, no direct access to the original, the eye was met with the familiar Devnagari script but the words that were thrown up were patently in a unfamiliar visual setting. But once the weirdness of the initial disjunction between script and language had been accepted, the act of reading and enjoying the stories immediately took over. Paradoxically, it was this fact of being totally enraptured by the stories which brought me face to face with the first real challenge of translating Joginder Paul. My translation had to aim for the same kind of enjoyment, the same kind of effect in the target reader as the 'original' had had on me. Even if, with de Campos, I believed in my all-powerful ability as a reader and in being a free agent as a writer, Paul's powerful stories made me mindful about my fallibility and weighed me down with a deep, chafing sense of responsibility to his word. (Haroldo de Campos, Transcreation: Poetics and Semiotics of the Translation Operation, 1985).

[6] Joginder Paul (1925–2016) was an Urdu short story writer and novelist, particularly known for his sharp political and sociological insights.



Truly, the task of translating Paul has been an unexpectedly arduous one. The primary reason for the difficulty in translating his work is his use of immense linguistic variableness and variety, both across his works and within a single story. Calling up a vocabulary and style to suit the theme, at one point his Urdu could be highly erudite and ponderous as in 'Multiracial (मलटी रेशियल),' and at others, trippingly conversational as in 'Kamina' ('कमीना') and 'Har Jagah' ('हर जगह'). The political debate and deliberations in Parliament by self-important politicos about the issue of racism fall back on a dense, academically demanding variant of Urdu in 'Multiracial.' The story's spectacular 'high' vocabulary forced me to make a bee-line to specialists in the language—people like my father, who, like Joginder Paul, had received their education through the medium of Urdu. I even consulted the Urdu-English dictionary as a last resort for clarifying the packed meaning. It was hard work!

Consequently, the ease of access to his other stories initially seemed to take the edge of the labour I had to put into translating 'Multiracial.' But I soon found that these apparently simpler and straightforward stories posed

yet another kind of test. The everyday exchange amongst the 'plebs' submitted even more diverse registers. This scintillating unpredictability of registers, evident in the choice of the vehicle, had to be approached and approximated through the translation. The narration, more than liberally offset by dialogue, presents an early tier for this translational battle. Apart from the high Urdu of the professional, educated upper classes and the common man's everyday discourse, the fact that the vocabulary and conversational rhythms of multiple languages are at play all the time, often simultaneously, both in the narration and in the dialogue further complicates matters.

'Multiracial' abounding in the inclusion of English words, signalled by the title, is a true representation of parliamentary exchange in the British colonies. The visitors sit on 'benches' (बेंचों) in the 'public gallery' (पब्लिक गैलरी) of the 'Parliament (पार्लियामेंट).' The 'MultiRacial Society' (मल्टी रेशियल सोसाइटी) is represented by the 'Honourable' (ऑनरेबल) Kumar in the 'House' (हाउस). After straightening the 'knot' (नॉट) of his 'tie (टाई),' he addresses his peers in the customary way, 'Mister Speaker and the Honourable members' (मिस्टर स्पीकर एंड दीऑनरेबल मेम्बर्स) asking to move a 'motion' (मोशन) for the 'government' (गवर्नमेंट) to pass. How does one translate the English of the original to fit in with the translation of the Urdu into English? The reverberations of the linguistic presence of English in the Urdu, a striking postcolonial comment on the impact of the colonial supremacist cultural takeover, are lost in the levelling translation into English. The short story 'Kamina' too makes references to the African 'location' (लोकेशन) The characters turn the 'car' (कार) towards 'River Road' (रिवर रोड) to go to a friend's 'office' (ऑफिस). They turn the 'steering' (स्टीयरिंग) to head to the 'City Council' (सिटीकाउंसिल) Fleeting thoughts 'rock 'n roll' (रॉक एन रोल) through the character's mind. Retaining the culturally locating 'Afriki' words—the Swahili, 'Jambo'—creates less of a problem than transposing the nuanced cadences of the Hindi, Punjabi and the English into the translation. In addition to this high-low language, the translator needs must be alert to the nuanced dialogic variances induced by race, nationality, age and gender that Paul observes and abides by, for instance, the curse words that women use (मुए, muey) are different from those of their menfolk (साले, saale).

So, even as in the best of circumstances, translation is a challenge, when the translator is faced with Paul's thesis-based, idea-driven, socially-conscious writing, the responsibility increases manifold. As a translator, I was called upon to recognize the vehicle of satire that he concertedly and committedly uses and meet the demand of carrying its edge into the translation. One of the most difficult translational acts is to identify the underlying seriousness in the humour and to maintain the bite of the irony. The complete story, 'Multiracial' is a case in point. The capping ironical twist of the ending puts everything in perspective. The Honourable Kumar who has been eloquently batting for racial equality by espousing the cause of the 'Multi Racial Society,' is looking for a place to eat lunch:

> The Honourable Kumar and his companion walked a short distance from the Parliament House and halted near a bar. Stepping inside, Honourable Kumar noticed that there were only Africans sitting there.
>
> 'This appears to be an African bar. Let us go and sit in our bar,' Honourable Kumar remarked unthinkingly as he beat a hasty retreat.

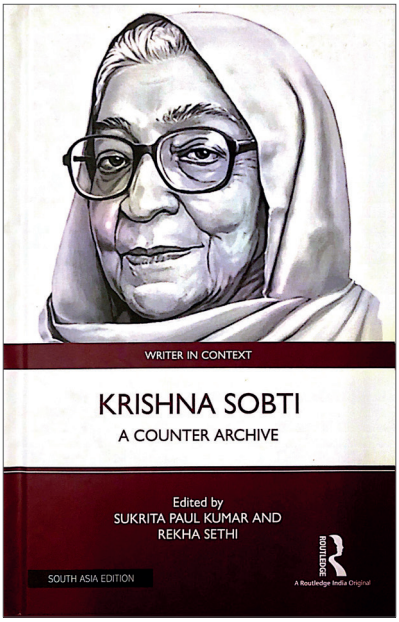
The hollowness and the political expediency of all Honourable Kumar's earlier public utterances are laid bare. The substantial and reiterated themes of racial discrimination, religious differences, emigration, displacement and exile, nationalistic impulses, of the shifting, contesting concept of 'home' and 'belonging,' all demand that a translator be alert and aware of his responsibility in taking these to his audience, who, in turn may be located in different linguistic and cultural settings.

It emerges that the cerebral nature of Paul's themes does not rule out the more particular human emotions like nostalgia for homes left behind, which gets reverse ironical emphasis in the figure of a child yearning to go back 'home' in Africa. The hurt of the breakdown in relationships as a result of years of separation from loved ones, induced by the move away to Africa, the covetous yearning for gold bangles, the child-ish thoughts, the 'nanhe-munne khyalaat' (नन्हे मुन्ने ख्यालात) that assail mankind, all share equal space. The translator has to manage and maintain this delicate balance between the mind and the heart by choosing words carefully.

But, by far the most tantalizing aspect of Joginder Paul's writing that keeps the translator on his toes is his inimitable style—the style which, chameleon-like, changes, adapts according to the subject matter and theme. We've already noted the high Urdu of 'Multiracial' and the conversational tenor of the other stories. The beauty is that whatever the weight of the vocabulary and standard, the smoothness in the flow of the narrative is unfalteringly maintained. It becomes incumbent upon the translator to try every trick of the trade to mirror Paul's effortless spontaneity evident in his choice of apposite language and stylistic technique. This experimentation in making nimble apt variations in style--a rarity, hardly ever seen in Urdu writing before—and his unapologetic use of words from another language, mainly English, is a hallmark of his work.

The confusion with which the multilingual conundrum of Indian reality and therefore, of Indian creativity, weighs down on the translation experience as the Paul experience highlights, seeps into the experience of translating other Indian writers too. I faced similar issues while translating Hindi writer Krishna Sobti.[7] Her singular feel for words and deep respect for the creative process mark the superior craftsmanship of her work. This is most evident in her alertness to the richness of her mixed linguistic heritage of Punjabi, Hindi and Urdu, and her concerted adherence to it in her avowed creative decision to mirror language as it was spoken, are qualities that mark her literary credo. So, how was I, the translator, who understood all three languages, to translate the invigorating play of the three in the original, into one single target language without losing the essence of the unique Sobti text? This necessitated hard choices of which words from which language I ought to retain to carry the cultural nuantial fabric of the original into the translation.

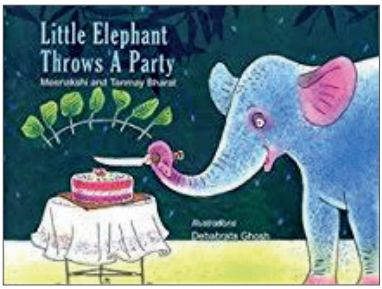
[7] Krishna Sobti (1925–2019), the 1980 Sahitya Akademi Award winner, was an Indian Hindi fiction writer and essayist. She was given the Jnanapith Award in 2017 for her singular contribution to Hindi literature.

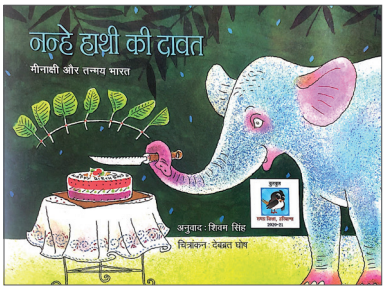


So, in effect, the act of translating Hindi poet, Bharat Bhushan Agrawal, the Urdu short fiction writer, Joginder Paul and the Hindi short story writer, Krishna Sobti have really been exercises in getting to know Bharat Bhushan Agrawal, Joginder Paul and Krishna Sobti. The effort has marked an evolving relationship from being daunted by the sheer intellectual reach and tenacity of their superlative oeuvre, to learning to 'see' like them, to see with them. Ultimately, this act can no longer be labelled as a onerous 'task.' The journey with their words has been a singularly illuminating one—a journey which has been, to use Nikolas Kompridis's words, 'a possibility disclosing' venture. (Nikolas Kompridis, 2006)[8]

[8] Kompridis: 34, 74, 137 among many other references.

Translating myself: *Little Elephant Throws a Party*





At this point, I am pushed to saying something more about my relationship with words. Apart from being a translator, cultural theorist, and critic, I am also a creative writer. I write short fiction for both adults and children. In this capacity too I have been pushed to the act of translation. Some years ago, I published an illustrated short story for little children called *Little Elephant Throws a Party.* One major attraction of the contract with the leading Indian publishing house for children was the possibility of my book getting translated into various other major languages of the country. A year later, they came out with the Hindi translation and promptly sent me five author copies. My elation at the implied recognition of my original story, turned to extreme unhappiness when I read through the translated text: ill-chosen Hindi word equivalents and tense inconsistencies had turned the translation into a nightmare. I immediately shot off a mail to the publisher expressing my distress and asking them to recall the copies out in the market. Their initial responses were disconcerting: I was told over and over again that the translator was a seasoned, respected translator and that there could be *nothing wrong* with the translation. But the print copy signalled otherwise! I must clarify that I was certainly not upset on my own account. I was agitated more because we were guilty of transmitting a patently flawed translation in incorrect Hindi to unknowing gullible minds. Very obviously, the publisher had fallen short in recognizing the magnitude of their responsibility and erred in discharging their responsibility to the intended child audience.

Utterly miffed, I immediately sat down to translate my story myself and sent it to them asking them to use my version for a corrected print run. I also called them out for not letting me know beforehand and passing the translation without running it past me. Now, I have another book coming out from the same publishers and have taken care to include translation rights to the Hindi for myself.

This particular experience too has been an eye-opening one:

1. It served to highlight that even with what seems to be a comparatively simple text—limited vocabulary, simpler sentence construction—it was possible to go wrong in the translation.
2. It was not the reputation of the translator that guaranteed a good translation but an honesty of effort and the achievement of carrying the vision of the writer through to the reading audience.
3. The responsibility of the translator is great because a work can be run to dust by a bad, half-baked effort.

In this case, my angst is multiplied because I have no way of gauging if the translated versions in the other Indian languages pass muster since I am not familiar with them.

The exasperations of my variegated translational experience have also spilled over into my teaching of translations. I have often been forced to confront very basic questions from young doubters who ask if there is any point in translational activity and whether it is at all necessary. Even as I steer them to the recognition of the laudable impulse to carry over valuable original literature to those not familiar with the source language, I find myself landing in a highly contentious space. It now becomes necessary to fight the fallacious presumption that any work that has been translated is innately valuable. The burden of pointing out to these naive readers that there is a hidden subjectivity that underlies every act of translation. The impulse to translation may be highly politically motivated (as the paternalistic colonialist impulses had been) and as a great deal of contemporary translation in India is. It is but obvious that the translators' ability and their agenda need to be recognized. The act of translation is not solely a creative act. It is also a highly political act. On the other hand, it could also be that a translator seeing value in a work that has not quite met with readerly success in the original language, sees creative potential in the act

of translation and seeks to communicate this value to others by making it better through a translation. Here lies the creative original value of a translation, the transcreation that de Campos propounded. (Haroldo de Campos, 1963)

One of my repeat exercises has been to exhort my students to translate 'Samadhi Lekh' (समाधि लेख) by Bharat Bhushan Agarwal, the poem that had, as I mentioned earlier, given me great grief in my initial efforts at translation.

रस तो अनंत था; अंजुरी भर ही पिया
जी में वसंत था, एक फूल ही दिया
मिटने के दिन आज मुझको यह सोच है
कैसे बड़े युग में कैसा छोटा जीवन जिया.

(Ras toh anant tha; anjuri bhar hi piya
Jee mein vasant tha, Ek phool hi diya
Mitne ke din aaj mujhko yeh soch hai
Kaise bade yug mein Kaisa chhota jivan jiya.)

This workshop exercise of getting the same single piece translated by a class has highlighted that there are almost as many possible translations as there are practitioners. Clearly, the translation exercise is an interpretational exercise, and as interpretations go, every translation is an individual interpretation.

One translation may seem better to me, and another to you. This leads us to the vexing question of which is the best translation. Even as we come to engage with the fraught question of what makes a good translation and what bad, we are forced to face the next question of who has the right to judge. My experience tells me simply that the translation that reads smoothly and is meaningful is a good translation. Moreover, if the reader has the wherewithal to read the original, then they also need to see if, and how, the original lives on in the translation; whether the authorial direction has been superimposed by the translator's aims. This, in turn, keeps the idea of the 'source' and the 'target', the translator and the receiver entities in the picture. So, when we take cognizance of the politics of translation, we also need to take into account the nature of the receiver.

To me, the process of translation is intrinsic to our human character and basic to human interaction and communication since we think something and then we translate it orally into words. Most of the time we manage to do

it exceedingly well. But there are times that we are at a loss for the word. And it is just this search for the right word, the right translation that engages us, that confounds us. Ultimately, translation is a *process* that marks a unique cultural matrix in which the cultures of both the source and target languages are written into the emergence of a unique new cultural output. Sahitya Akademi Award-winning novelist, Namita Gokhale affirmed this cultural enrichment through translational activity by quoting U.R. Ananthamurthy at the Neemrana Literature Festival, 2002, at a session titled 'Many languages, one literature'. Ananthamurthy had this to say: 'I cannot live only in one language. I live in English, I live in Kannada, I live in Sanskrit, I live in so many translations…' Philosophically and metaphorically, the bridging of linguistic cultures through translation, marked by an openness of one culture to the overtures of an-OTHER linguistic culture, becomes the embodiment of tolerance, a much-needed faculty in a world shrinking into insularity and inconsiderateness.

Works Cited

Campos, Augusto de. "Hopkins: a beleza difícil / introdução e traduções de Augusta de Campos." São Paulo: Perspectiva, 1997.

Campos, Haroldo de (2007 [1963]). "Translation as Creation and Criticism." Trans. Diana Gibson and Haroldo de Campos. *Novas: Selected Writings*, eds. Antonio Sergio Bessa and Odile Cisneros. Evanston: Northwestern University Press. 312–326.

Ganesh, Kamala, Usha Thakkar, eds. *Culture and the Making of Identity in Contemporary India.* New Delhi: Sage Publications, 2005.

Kompridis, Nikolas. *Critique, and Disclosure: Critical Theory between Past and Future.* Cambridge: MIT Press, 2006.

Mukherjee, Meenakshi. *The Perishable Empire: Essays on Indian Writing in English.* New Delhi: Oxford University Press, 2000.

------. "From the Award-winning Book *The Perishable Empire:* 10 Divided by a Common Language." *Indian Literature* 48.4 (2004): 65–78.

Navigating Translations in Multilingual India. A Personal Response

Summary

In multicultural, multilingual India, languages are constantly engaged in a colloquy, thus making the translational exercise a living, continuous attribute of subcontinental existence. This essay is a reflection on the purpose and pertinence of the exercise of translation in the context of a deeply personal engagement with it in a constantly changing and complex politico-historical matrix. Revisiting both gratifying and frustrating translational experiences over the years, I attempt to uncover its value to humanity and its long-term impact as a bridge between different linguistic cultures.

Keywords: The Indian subcontinent; multilingualism; translation; orientalist translation; colonialist translation; self-translation; children's literature

Słowa kluczowe: Subkontynent indyjski, wielojęzyczność, przekład, przekład orientalistyczny, przekład kolonialny, przekład własny, literatura dla dzieci

Cytowanie

Bharat, Meenakshi. "Navigating Translations in Multilingual India. A Personal Response." *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 323–338. DOI: 10.18276/rk.2023.14-15.

IV

Varia

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
14 (2023): 341–360
DOI: 10.18276/rk.2023.14-16
ISSN (print): 2081-8718 | ISSN (online): 2353-2831

Piotr Krupiński
Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0000-0001-8973-514X

Literackie sny zwierząt po psychoanalizie. Przypadek psów. Studium porównawcze

Zamiast wstępu. Trzech panów F. w łódce tekstu (nie licząc psa)

Parafraza zawarta w prologu do tego studium w istocie powinna ulec jeszcze jednej modyfikacji, gdyż zadaniem, jakie postawiłem sobie jako autor prezentowanego szkicu, jest porównawcze przyjrzenie się dwóm utworom literackim. Dwóm łodziom tekstów, spiętym ze sobą z pozoru niewidoczną liną. I podobnie jak w wypadku znanej maksymy Norwida, w zaproponowanej formule podtytułowej najistotniejsze okazać się może to, co ujęte w nawias: to właśnie tam jest „pies pogrzebany". Pies, któremu – jak zobaczymy – przyjdzie odegrać rolę kluczowej postaci, protagonisty, a zarazem kogoś (!), dzięki komu może uda nam się jako interpretatorom sformułować własny „wstęp do PSY-choanalizy".

Tymczasem spróbujmy nieco bliżej przyjrzeć się zapowiedzianym utworom, tak ukierunkowując wektor lektury, by już na etapie czytelniczego rekonesansu nasza uwaga skoncentrowała się na znakach odkrytego pokrewieństwa. Czy są to powinowactwa z wyboru, powinno okazać się w toku interpretacji, która siłą narracyjnej rzeczy przyjąć będzie musiała porównawczy charakter. Chodziłoby jednak nie tyleż o sondowanie bezpośrednich wpływów jednego pisarza na twórczość drugiego – tego rodzaju filiacje rzeczywiście trudno będzie udowodnić – ile o rozpoznanie reguł zasygnalizowanej tu gry podobieństw.

Toczyłaby się ona niejako na dwóch poziomach: w obrębie warstwy fabularnej, w ramach której oś akcji przebiega wokół podszytej emocjami relacji: człowiek – zwierzę, pies i jego „pan", ale również, co może nawet istotniejsze, na poziomie poetyki tekstu. Mam tu na myśli specyficzne rozluźnienie zasad konstrukcji świata przedstawionego, częściowe zawieszenie rygorów realizmu, charakterystyczne dla utworów, które wspierają się na ruchomym fundamencie konwencji onirycznej. A jak wkrótce będziemy mieli możność się przekonać, to właśnie element oniryzmu – co sygnalizują bliźniacze niemal tytuły obu wybranych przeze mnie narracyjnych miniatur – stanowić będzie miejsce wspólne, dokąd powiedzie nas szlak rozwidlonej lektury.

Nie nadużywając cierpliwości czytelników, wyjawmy zatem, że na zrekonstruowany (skonstruowany) przeze mnie dyptyk tekstowy składają się ogniwa: *Sen psa* Stefana Flukowskiego i *Czekanie na sen psa* Jerzego Ficowskiego (tym samym znana już nam jest tożsamość dwóch tytułowych panów F.). Choć obie mikronarracje dzielą blisko cztery dekady – opowiadanie Flukowskiego pierwodruk miało w roku 1931 (Flukowski, 1931), miniatura Ficowskiego pochodzi z tomu wydanego w 1970 roku (i posłużyła jako tytuł całości owego zbioru opowiadań [Ficowski, 1970]) – a ich twórcy reprezentowali różne generacje, odmienne poetyki, teksty te nie tylko na poziomie tytułu wchodzą ze sobą w dialog. Dynamika międzytekstowej relacji wpisywałaby się w swego rodzaju trójkąt fabularny: człowiek – pies – marzenie senne. Próba porównawczej analizy i interpretacji prezentowanych utworów w znacznej mierze zasadzać się będzie na śledzeniu wielokierunkowych ruchów pomiędzy owymi wierzchołkami, na opisie zmiennych i niewolnych od ambiwalencji relacji pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem jako głównymi aktorami (tym samym raz jeszcze podkreślam sprawczość także pozaludzkiego podmiotu) obu skonfrontowanych przeze mnie narracji. Dodatkowym aspektem rozbioru ludzko-zwierzęcych, zwierzęco-ludzkich interakcji, stanowiących fabularne centrum tekstów Flukowskiego i Ficowskiego, planuję uczynić analizę zoonarratologiczną: wykazanie, do jakiego stopnia oba utwory starają się podejmować polemikę z jednym z najmocniej utrwalonych schematów kulturowych, za jaki niewątpliwie uznać należy antropocentryzm.

A co z trzecim z panów F.? – słusznie można by w tym miejscu rozważań zapytać. Jego tożsamość ujawni się, gdy raz jeszcze z uwagą przyjrzymy się

palimpsestowej figurze tytułowej obu miniatur. Mam tu na myśli zmultiplikowany sen psa, przekształcający się – przynajmniej w jednym wypadku – w sen-tekst (Bellemin-Noël: 173–209), mający reprezentować labilne terytorium marzenia sennego. Wiodąc w głąb tej struktury, o wyjątkowo rozmytych konturach, narracje Flukowskiego i Ficowskiego ze zrozumiałych powodów kuszą perspektywą interpretacji psychoanalitycznej, rekonstruującej i próbującej nadać sens poszczególnym elementom utekstowionego marzenia onirycznego. Tak pomyślanej lektury oczywiście nie sposób wyobrazić sobie bez nawiązania dialogu z pismami Sigmunda Freuda (oto i trzeci pan F.), w tym – rzecz jasna – z *Objaśnianiem marzeń sennych* (Freud, 2007), wciąż traktowanym jako jedno z podstawowych dzieł psychoanalitycznej refleksji o człowieku. Tu należy się istotne dopowiedzenie. Fakt, że postacią, która śni w poddawanych przeze mnie analizie utworach nie jest człowiek, ale zwierzę, wbrew pozorom nie tylko nie osłabia pokusy lektury postfreudowskiej, ale wręcz przeciwnie, zachęca, by z nowej perspektywy spojrzeć na literacki słownik nieświadomości – na „sny literackie po psychoanalizie" (określenie Ingi Iwasiów, 1998). Sprawdzić, do jakiego stopnia w interesującym nas przypadku reprodukują one klisze tradycyjne, związane z prymatem tego, co ludzkie, do jakiego zaś – próbują je przekształcać, zapoczątkowując być może jedną z „narracyjnych dróg do postantropocentryzmu" (by sparafrazować tytuł monografii Anny Filipowicz [2017]).

„Śnię, więc w pełni jestem"

Zgodnie z ruchem wskazówek historycznoliterackiego zegara, naszą lekturę porównawczą zacznijmy od rozbioru („rozbieranie do snu"?) opowiadania Flukowskiego. Wbrew pozorom taka kolejność hermeneutycznych działań wcale nie musi być oczywista. Jeśli spojrzeć bowiem na tytuł dzieła literackiego, nie tylko jako na swoisty mikrogatunek, ale również swego rodzaju mikrofabułę, wówczas moglibyśmy sobie wyobrazić kolejność dokładnie odwrotną. Od analizy utworu zapowiadającego skumulowane „czekanie na sen psa" aż do tekstu, w którym pochwycony zostanie moment inicjacji tego wyjątkowego procesu, nazwanego przez Freuda pracą marzenia sennego. Nie tracąc z oczu tej interpretacyjnej możliwości, pierwszeństwo oddajmy jednak współzałożycielowi

Kwadrygi, gdyż to właśnie za sprawą jego narracji znajdziemy się – tu konieczne przymrużenie oka – *in medias… pies*.

Dzieje się tak, ponieważ kierunek pisarskiego wysiłku młodego modernisty, inwencja narratologiczna wpisana w jego niewątpliwie ambitny projekt, w głównej mierze zostały zainwestowane – jak przystało na zamysł realistycznej narracji zwierzęcej (zoonarracji [Barcz: 314]) – w celu jak najbardziej sugestywnej reprezentacji sfery zwierzęcego doświadczenia. Jak mogliśmy przed momentem skonstatować, na tym wszakże nie wyczerpuje się skala artystycznego wyzwania, przed jakim stanął polski autor. Flukowski planował bowiem nie tylko wywołać w czytelnikach wrażenie bezpośredniego obcowania z *Umweltem* (Horowitz: 23–40), subiektywnym obrazem zwierzęcego świata – tego rodzaju prób nie brakuje przecież w literaturze nowoczesnej – ale spróbował rzucić snop narracyjnego światła w jeszcze bardziej niedostępne rejony. Ku sferze, którą za Davidem M. Peñią-Guzmánem moglibyśmy określić jako „the hidden world of animal consciousness" (Peña-Guzman, 2022).

Tym samym *Sen psa* jako fabuła sytuowałby się na zwielokrotnionym rozdrożu, co siłą rzeczy wymagać musi od współczesnego interpretatora sztuki metodologicznej transgresji. Z jednej bowiem strony w polu onirycznej narracji Flukowskiego przecinają się szlaki dyskursów tradycyjnie uznawanych za kwintesencję antropocentryzmu: psychoanalizy, teorii marzeń sennych, *dream studies* jako badań ogniskujących się na poszukiwaniu różnicy między snem rzeczywistym a snem literackim. Z drugiej jednak strony specyfika śniącego podmiotu – raz jeszcze podkreślmy, wciąż mówimy o psie – narzucałaby poszukiwania dalece wykraczające poza ścisły krąg humanistyki. Jeśli uwzględnimy swoiście hiperrealistyczny charakter prezentowanej narracji, z jak największą dozą precyzji usiłującej przedstawić całościową strukturę zwierzęcych zachowań, łącznie z rejestrowaniem impulsów płynących z ruchomego terytorium animalnej nieświadomości (do tej kluczowej dla mnie kwestii wkrótce powrócimy), wówczas wskazówka naszej metodologicznej uwagi nieuchronnie przesunie się w stronę przyrodoznawstwa, w tym takich jego odnóg jak etologia, kognitywistyka ewolucyjna czy neurobiologia. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że utwór Flukowskiego powstał niemal przed stu laty (1927–1929), *eo ipso* na wiele pytań, z którymi borykał się prozaik (czy zwierzęta śnią?, jakie reguły rządzą zwierzęcą nieświadomością?, czy kiedykolwiek będziemy mogli poznać

ten sekretny alfabet?), ówczesne nauki przyrodnicze nie znały odpowiedzi. Dziś, szczęśliwie, jako przedstawiciele ludzkiego gatunku wiemy już dużo więcej na temat „tajemnic umysłów zwierząt" (Wynne, Udell, 2013).

Zanim kilka słów poświęcę wybranym pracom naukowym, które – za pomocą różnego rodzaju sond – starają się eksplorować ląd zwierzęcej (nie)świadomości, ląd ukryty i niedostępny, ale wbrew kartezjańskim maruderom ponad wszelką wątpliwość istniejący!, zwróćmy uwagę na gest dokonanej przez Flukowskiego ekstrapolacji. Autor *Zapachu księżyca* jako jeszcze jeden rodzimy freudysta nie tylko hołdował rozwarstwionej, by tak rzec, strukturze ludzkiego podmiotu, ale reguły psychoanalitycznego rozbioru zdecydował się zaaplikować również wobec istot pozaludzkich – wobec zwierząt. Jego uwaga skupiła się na reprezentantach gatunków z człowiekiem stowarzyszonych, na psie i kocie, którym poświęcił dyptyk symetrycznych opowiadań (*Sen psa* i *Sen kota*). Ten pozornie ryzykowny ruch – wyposażenie zwierząt w nader skomplikowany, wielowarstwowy aparat psychiczny – dający się zinterpretować jako przejaw modernistycznie wysublimowanej antropomorfizacji, w moim odczuciu ma fundamentalne znaczenie.

Po pierwsze, pokazuje nam, że to właśnie literatura, na długo przed innymi dyskursami i modelami komunikacji, wypracowała metody, dzięki którym – czytając – potrafimy wykroczyć poza własną skórę, wejść w położenie innych. W tym również innych niż przedstawiciele własnego gatunku. Po drugie, wczesna proza Flukowskiego wskazywałaby na paradoks: nawet antropomorficzne figury i motywy mogą skutecznie przyczyniać się do erozji antropocentrycznego paradygmatu. Po trzecie wreszcie, zaproponowana przez polskiego pisarza koncepcja zwierzęcej osoby jako istoty bogatej-w-wewnętrzny-świat, zdolnej śnić, a zatem prowadzącej wielowymiarowe życie nieświadome, zmusza nas do zerwania ze skazą antroponegacjonizmu (de Waal: 39), a tym samym – do ponownej konceptualizacji granicy pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem. „Śnię, więc w pełni jestem" – zdaje się mówić prozaik w imieniu swoich zwierzęcych bohaterów, i jest to zarazem miejsce, w którym fikcjonalny projekt członka Kwadrygi spotyka się ze współczesną refleksją naukową na temat nieświadomości oraz życia emocjonalnego zwierząt.

A jak wspominałem, dzięki intensywnie prowadzonym w ostatnich latach badaniom i eksperymentom (niestety nie o wszystkich z nich możemy

powiedzieć, że miały nieinwazyjny charakter) zyskaliśmy odpowiedź na wiele pytań dotyczących zwierzęcych procesów poznawczych, w tym również tych, które bezpośrednio łączą się ze szczególnie mnie intrygującą kwestią marzeń onirycznych. Śmiało rzec można, że w ramach badań nad psychofizjologią zwierzęcego snu doszło do kluczowego przemieszczenia: kwestię „czy śnią?", nieodwracalnie zastąpiło: „jak i o czym śnią?", „co im się śni?" Nie ma w tym szkicu miejsca na obszerny (popularno)naukowy rekonesans, więc zanim oddam głos Flukowskiemu i wyłaniającemu się z jego fabuły psiemu protagoniście, chciałbym zwrócić uwagę tylko na dwie prace, które pozwolą z nowej perspektywy spojrzeć na literacki eksperyment autora *Słońca w kieracie*.

„Do Dogs Dream?"

Pierwsza z prac to opublikowana w 2022 roku i przywoływana już przeze mnie monografia Davida M. Peñi-Guzmána *When Animals Dream: The Hidden World of Animal Consciousness* (Peña-Guzmán, 2022). Zagadnienie snu zwierzęcego, analizowane z podwójnej perspektywy, behawioralno-neuronaukowej, ale i moralno-filozoficznej, urasta w pracy amerykańskiego autora do rangi kluczowego problemu, który może w trwały sposób zrewolucjonizować ludzkie relacje z innymi zwierzętami. Marzenia senne, dokonywane przez zwierzęta i potwierdzone naukowo oniryczne „symulacje rzeczywistości", funkcjonują u Guzmána jako metonimia niedostępnej sfery zwierzęcych doświadczeń, a zarazem stanowią swego rodzaju prześwit, przez który przebłyskiwałaby świadomość (podkreślmy to słowo) oraz głębia emocjonalnego życia zwierząt innych niż ludzie. Tym samym niejako na naszych oczach („in our mind's eyes?") wykuwałoby się coś, co moglibyśmy nazwać wspólnotą marzycieli, kręgiem istot, które wiodą równie intensywne życie wewnętrzne. Jak się wydaje, tego rodzaju neuronaukowe odkrycia nie mogą i nie powinny pozostać bez wpływu na nasze moralne zobowiązania wobec istot innych niż przedstawiciele własnego gatunku.

Monografia *When Animals Dream* zgodnie z tytułem poświęcona jest wielu zwierzęcym gatunkom, inaczej dzieje się w przypadku artykułów i książek Stanleya Corena, profesora psy-chologii (również bez dywizu), który wyspecjalizował się w badaniach nad „tajemnicami psiego umysłu". Jedną ze swoich licznych prac Coren w całości poświęcił próbom odpowiedzi na szczególnie zajmujące

mnie w tym szkicu pytanie: „Do Dogs Dream?" (Coren, 2013). Chyba nie ma potrzeby dodawać, że w świetle tego, co do tej pory udało się ustalić, jest to oczywiście pytanie retoryczne. Operując czysto biologicznymi kategoriami, będziemy musieli zauważyć, że „[m]ózg psa jest zarówno pod względem budowy anatomicznej, jak i sprawowanych funkcji, zbliżony do mózgu ludzkiego, a podczas snu aktywność fal mózgowych psa i ich obraz elektroencefalograficzny mają dokładnie takie same cechy, jak u ludzi" (Coren, 2022: 281). Innymi słowy, byłoby wręcz zaskakujące, gdyby tak wyposażony mózg nie był w stanie wytwarzać marzeń sennych, pojmowanych jako specyficzna forma aktywności psychicznej. I w istocie prace amerykańskiego neuropsychologa przynoszą aż nadmiar naukowych dowodów na to, że struktura zwierzęcego snu, matryca psiej nieświadomości, w wielu punktach nie tylko przypomina, ale po prostu nie różni się od tej, jaką matce Naturze zawdzięcza człowiek.

A zatem podobnie jak ich ludzcy towarzysze i przyjaciele, psy przechodzą przez etapy czuwania, snu z szybkim ruchem gałek ocznych (REM) i snu bez szybkich ruchów gałek ocznych (nREM). W wypadku przedstawicieli *Canis lupus familiaris*, którzy statystycznie przesypiają od dwunastu do czternastu godzin na dobę, wejście w fazę REM odbywa się około dwudziestu minut po zaśnięciu i psy mogą pozostawać w tym stanie przez mniej więcej dwie lub trzy minuty. Jest to ta faza snu – wielu ludzkim członkom stada jako obserwatorom znana z autopsji – kiedy możemy dostrzec u naszych psich towarzyszy nieregularny, przyspieszony oddech. „[Z]darza im się popiskiwać, przebierać nogami tak, jakby dokądś biegły, a nawet warczeć i poszczekiwać na to, co właśnie zobaczyły w marzeniach sennych – tak przynajmniej skłonni jesteśmy to oceniać" (Coren, 2022: 281). U szczeniąt i bardzo starych psów daje się wówczas również zaobserwować mimowolne drżenia mięśni. Dzieje się tak, ponieważ u wymienionych osobników – podobnie jak i u bardzo młodych i sędziwych ludzi – nieco słabiej funkcjonuje fragment ośrodkowego układu nerwowego, znany jako most Varola (*pons Varoli*). Tyle ma do powiedzenia neurobiologia, a co z innymi mostami, chciałoby się nieśmiało zapytać. Co z mostem pomiędzy jawą a snem, pomiędzy realnością dnia codziennego a sferą ukrytych pragnień? Czy kiedykolwiek będziemy w stanie poznać treść psich marzeń sennych?

Wbrew pozorom i w tej sferze nauka nie waha się przed stawianiem hipotez. Jak się okazuje, jedynym sposobem, aby spróbować zajrzeć w lustro

psich snów, są badania prowadzone w momencie, kiedy paraliżująca mięśnie część mostu Varola zostaje tymczasowo dezaktywowana. Raz jeszcze mówimy o stanie, który u ludzi określamy mianem fazy snu REM. To właśnie w tej szczelinie toczy się najbardziej intensywne życie oniryczne. Według badaczy nie inaczej dzieje się w przypadku naszych psich przyjaciół. Cóż zatem może im się śnić? I czy wnioski rodem z laboratorium daleko odbiegać będą od wyobrażeń o zwierzęcych marzeniach sennych, znanych nam choćby z poezji dla dzieci, by przywołać tylko znany wierszyk Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (Gałczyński: 23–24). Matthew Wilson z Massachusetts Institute of Techonology, współautor przełomowych badań nad występowaniem zwierzęcych marzeń onirycznych, co prawda nie u psów, ale u szczurów, sformułował inspirujący dla nas wniosek: „Zwierzę z pewnością odtwarza podczas snu wspomnienia z autentycznych wydarzeń, zupełnie tak samo, jak czynią to śniący ludzie" (Coren, 2022: 282). „W zasadzie odkryliśmy, że psy śnią o psich rzeczach" (Coren, 2022: 282) – zdaje się dopowiadać Stanley Coren.

„Psie rzeczy" to chyba jednak coś znacznie więcej niż kość „wystająca" z rymowanki Gałczyńskiego. W ramach humorystycznej fabuły autora *Zaczarowanej dorożki*, nawet alkowa (tu autocenzuralny ukłon w stronę młodocianego odbiorcy) kojarzy się z „wielkim żarciem", tym samym sprowadzając zwierzę do roli ruchomego przewodu pokarmowego. Tymczasem – jak słyszeliśmy – nie mamy prawa przypuszczać, by mapa psich snów aż tak znacząco różniła się od tego, o czym śnią ludzie. Spodziewać się tedy można, że obok realizacji wewnętrznych nakazów, służących przedłużeniu gatunku, w psich snach jest miejsce i na inne emocje, w tym również złożone relacje z bliskimi im ludźmi (ten wątek zdominuje oniryczną część opowiadania Flukowskiego).

Nauka potwierdza te intuicje. Przypomnijmy, marzenia senne rejestruje się w specyficznym stanie świadomości, który charakteryzuje się swoistą aktywnością elektryczną. Tą drogą udało się np. udowodnić, że psy, podobnie jak ludzie, najprawdopodobniej miewają koszmary, zdarza im się także cierpieć na różnego rodzaju zaburzenia snu, w tym narkolepsję. Co ciekawe, naukowcom udało się odkryć, że w wypadku psich marzeń sennych „wielkość ma znaczenie"; z nie do końca wiadomych powodów mniejsze psy miewają częstsze, za to krótsze sny, dokładnie odwrotnie rzeczy się mają w wypadku większych osobników (sny rzadsze, ale dłuższe). Ten pozornie poboczny wątek nieoczekiwanie może

zyskać dodatkowe znaczenie, gdy uzmysłowimy sobie, że protagonistą fabuły Flukowskiego jest duży pies myśliwski – wyżeł. I to właśnie w świat jego marzeń onirycznych – dzięki pisarskiej inwencji autora – będziemy mieli teraz wgląd.

„Pies i jego pan"

Jak zauważyliśmy, specyfika literackiego eksperymentu młodego Flukowskiego nie ograniczyła się do próby odtworzenia subiektywnego obrazu zwierzęcego świata, ale – na co zwracali uwagę już pierwsi komentatorzy (Kołoniecki, 1931; Lipski, 1958) – polegała na odtworzeniu/wytworzeniu matrycy zwierzęcej nieświadomości. Bez wątpienia taka sytuacja narracyjna wymaga od interpretatora uważnej rewizji dostępnego instrumentarium. Nie sposób podjąć się interpretacji utworów literackich, zawierających szczegółowe opisy snów, i to o silnie podkreślonym charakterze onirycznym!, bez skonfrontowania się z koncepcją Sigmunda Freuda (cały czas pamiętajmy o momencie powstania analizowanych opowiadań i skali wpływu, jaki na polską prozę Dwudziestolecia – a także wcześniejszą – wywarł wiedeński psychiatra [Magnone, 2016]). *Casus* Flukowskiego wymusza na nas jednak, by na karty *Wstępu do psychoanalizy* czy *Objaśniania marzeń sennych* spróbować nałożyć coś, co na początku tego studium półżartobliwie określiłem jako „wstęp do PSY-choanalizy". Mam tu na myśli bogate spektrum zoorefleksji etologiczno-kognitywno-neurobiologicznej (jej wybrane przykłady starałem się zreferować), dzięki któremu współcześnie dokonał się przełom w postrzeganiu istot zwierzęcych. Behawiorystyczny redukcjonizm bezpowrotnie (?) ustąpił pola sukcesywnie odkrywanym „tajemnicom umysłów zwierząt", istot – jak się okazuje – zdolnych śnić, a zatem bogatych-w-wewnętrzny-emocjonalny-świat.

Przystępując do mikroanalizy psiego marzenia sennego, którego zapis odnalazłem w twórczości autora *Oka byka*, gwoli rzetelności dodam, że prezentowane tu rozważania stanowią kontynuację badań podjętych przeze mnie w ostatniej książce (Krupiński, 2021). Jeden z jej rozdziałów w całości poświęciłem rozbiorowi *Snu kota* Flukowskiego, tam również starałem się skonstruować pewien model metodologiczny, stosowny do psychoanalizowania tego szczególnego wariantu tekstu-snu, który utknął niejako pomiędzy wysublimowanym antropomorfizmem a perspektywą postantropocentryczną. Jako że oba „zwierzęce sny" powstawały równolegle i stanowią efekt analogicznej techniki

narracyjnej, nie ma potrzeby, abym powtarzał główne wnioski teoretyczne, tym razem zamierzam skupić się raczej jedynie na próbie objaśnienia konkretnego marzenia onirycznego, które stało się udziałem pewnego bezimiennego wyżła. Wyżła będącego – rzecz jasna – postacią literacką.

Charakterystyczną cechą obu fabuł onirycznych Flukowskiego jest ich rozwarstwienie, nieformalny podział na dwie części, „dzienną" i „nocną". W inicjalnych partiach opowiadań nie tylko poznajemy głównych bohaterów – za każdym razem jest to duet zwierzęco-ludzki (w tej właśnie kolejności: kot i kobieta, pies i mężczyzna) – ale, co istotniejsze, mamy również wgląd w skomplikowaną dynamikę tych międzygatunkowych relacji. Pełne emocji napięcie, charakteryzujące owe „niebezpieczne związki", w dużej mierze zdeterminuje przebieg akcji w drugiej części utworów. Dopowiedzmy, że będzie to akcja dość specyficznej natury, gdyż wydarzenia, które jako czytelnicy będziemy mogli obserwować, mają miejsce jedynie w świadomości tytułowych bohaterów: kota i psa. Krócej mówiąc, będą to nader szczegółowe zapisy marzeń sennych obu zwierząt.

Dychotomiczną strukturę zwierzęco-onirycznych opowiadań śmiało uznać można za niezwykle fortunny koncept młodego prozaika. Dzieje się tak – pozwólmy sobie na niewinny anachronizm – jak gdyby podczas aktu pisania Flukowski kierował się odkryciem Matthew Wilsona. Przypomnijmy, „zwierzę z pewnością odtwarza podczas snu wspomnienia z autentycznych wydarzeń, zupełnie tak samo, jak czynią to śniący ludzie". Dzięki tej uwadze wyraźniej widzimy, jaką funkcję spełniały inicjalne, „dzienne" partie obu utworów. To właśnie w nich zawarty jest niezbędny dla przyszłej interpretacji kontekst, na który składają się „autentyczne" wydarzenia, „realistyczne" okruchy dnia. Z tej materii następnie, zgodnie z instrukcją Freuda – po procesie symulującym zniekształcającą pracę nieświadomości – utkane zostanie płótno marzenia sennego. Zanim więc spróbujemy pochwycić ten ruchomy, znikający punkt, jaki w polu obu narracji wyznacza *Traumgedanke*, wpierw należałoby z najwyższą uwagą przyjrzeć się układowi relacji łączących wyżła z jego ludzkim opiekunem. Tylko w ten sposób – niejako retroaktywnie – uda nam się prześledzić wędrówkę ukrytych myśli ze starannie zaprojektowanej przez pisarza sfery nieświadomego ku świadomości, a tym samym spróbować zdiagnozować kondycję psychiczną zwierzęcego bohatera.

Zgodnie z myśliwską „profesją" rasy, jaką reprezentuje pies jako protagonista utworu, jego stosunek wobec ludzkiego „przełożonego", z zawodu

będącego leśnikiem, cechować będzie całkowite, bezwarunkowe posłuszeństwo oraz gotowość do wykonywania rozkazów. W tak rozrysowanym podziale ról – przypominającym po trosze Heglowską dialektykę pana i niewolnika – nie ma miejsca, patrząc przynajmniej z ludzkiej perspektywy, na okazywanie uczuć czy sentymentów. Ze śladów, jakich dostarcza to niedługie przecież opowiadanie, wywnioskować można, że opisany w nim międzygatunkowy związek cechuje emocjonalna asymetria: człowiek dla psa znaczy tu z pewnością dużo więcej niż pies dla człowieka. Na taki ogląd sprawy nie bez wpływu pozostaje zastosowana przez Flukowskiego formuła narracyjna. Dzięki uruchomieniu trybów narracji personalnej – autor nie zdecydował się więc „przeszczepić" wyżłowi ludzkiego aparatu głosowego, jak działo się to w przypadku niejakiego Ferdynanda – na świat konsekwentnie patrzymy ze zwierzęcego punktu widzenia (obwąchiwania). Ten sensualny aspekt narracji wzmacniają dodatkowo dyskretnie zastosowane przez autora techniki fokalizacyjne (Rembowska-Płuciennik, 2007).

Warstwa „autentycznych wydarzeń", która szczelnie wypełnia pierwszą część *Snu psa*, jest stosunkowo uboga, ale obfitująca w emocjonalne napięcia. Obserwujemy zatem, jak ku nieskrywanemu rozczarowaniu wyżła „jego pan", leśniczy z fuzją na ramieniu, opuszcza przystań „gajówki", wspólne domostwo, by samotnie wybrać się na leśną wyprawę. O tym, że jest to sytuacja wyjątkowa, świadczyć może nerwowa reakcja mężczyzny, który nie tylko krzyczy, ale i grozi, gdy pies nie chce się podporządkować rozkazowi. Ku zaskoczeniu zwierzęcego bohatera człowiek nie wraca z lasu samotnie, towarzyszy mu dwóch obcych mężczyzn. Zgodnie z regułami narracji personalnej o przybyszach, podobnie jak o przyczynie ich nagłego pojawienia się, wiemy tylko tyle, ile psi protagonista. Wydarzenia cały czas są przedstawiane czytelnikowi oczyma, uszami i nosem zwierzęcej postaci.

> Nieznani ludzie siedli na ławie pod ścianą i czekali. Wtedy pies skorzystał z ich znieruchomienia i dokładnie każdego obwąchał. Na razie wydało mu się, iż obaj pachnieli jednakowo, podobnie jak jego pan; szczególnie buty. Ale wyżej, wąchając ubranie, nie czuł żywicy, mchu ani jałowca. W pewnej chwili poczuł kiełbasę i to przesłoniło mu wszystko[1].
>
> (Flukowski, 1981: 31)

[1] W dalszej części artykułu, przywołując opowiadanie *Sen psa*, stosuję skrót SP.

Na moment więc wracamy do optyki Gałczyńskiego – wizji psiego istnienia jako przedłużenia żołądka – już wkrótce jednak psychologiczny pejzaż ulegnie znacznemu skomplikowaniu. Pies stanie się wówczas mimowolnym świadkiem kłótni swego pana z przybyszami, burzliwych negocjacji niemal dosłownie postawionych na ostrzu noża. W tle rozgrywa się spór – czego pies nie może być rzecz jasna świadom – dotyczący nielegalnych interesów (wyrąb lasu?), w których zdecydował się partycypować lokator gajówki. Gdy w końcu dochodzi do porozumienia, ubity interes przypieczętować ma męski poczęstunek.

> Człowiek zaraz wstał, zakrzątnął się po izbie, postawił na stole dwa kieliszki i szklankę. Ten z szeroką twarzą wyjął korek z butelki, w której była woda [podkr. P.K.]. Wyżeł począł pracować nozdrzami, chcąc uchwycić treść woni, ale na razie nic z tego nie wyszło. Nozdrza drgały nerwowo, migotały blaskiem, gdyż były wilgotne, lśniły. Przybyły ujął butelkę w dłoń i zaczął nalewać w kieliszki i szklankę. Wtedy dopiero pies poczuł zapach. Znał go: to było okropne, ktoś mu raz pokapał na nos.
>
> (SP: 33)

Jest jeszcze jeden element, który może posłużyć jako puenta tej części opowieści, a zarazem ogniwo już wkrótce spajające ze sobą psią jawę i sen. Po tym, jak pomiędzy stronami doszło wreszcie do porozumienia, jeden z nieznajomych wyciągnął z kieszeni kubraka dwa rulony owinięte w papier, które początkowo psu skojarzyły się z pętem kiełbasy. Jak się domyślamy, ich zawartość stanowiły jednak bezwonne (*pecunia non olet*?) „białe i złote krążki" (to oczywiście perspektywa psa), mroczny przedmiot pożądania leśniczego. To właśnie dla tych niepozornych, metalowych obiektów człowiek był gotów poświęcić to, co z psiego punktu widzenia najcenniejsze: wspólną męską wyprawę, myśliwskie przygody, lojalność i przyjaźń. Nawet jeśli pies – któremu tymczasem coraz mocniej zaczęły się kleić powieki – z właściwą sobie wyrozumiałością zapewne już niebawem wybaczy człowiekowi ten akt zdrady, jego nieświadomość najwyraźniej była innego zdania.

Tym samym dotarliśmy do kresu pierwszej części opowiadania, zakończonej krótkim komunikatem: „Spał" (SP: 36). Następnie – kolejna część tekstu została wydzielona graficznie zwielokrotnioną interlinią – przyjdzie nam obserwować wydarzenia, które będą mieć miejsce jedynie w świadomości śniącego bohatera. Gdyby jego „pan" w tym samym czasie również nie udał się w objęcia

Morfeusza, z pewnością mógłby zaobserwować pod zamkniętymi powiekami wyżła intensywny *rapid eye movement*. Nawet jeśli Flukowski ze zrozumiałych względów nie mógł być świadomym odkryć, jakie od drugiej połowy XX stulecia miały przynosić badania nad psychofizjologią zwierzęcego snu, płótno marzenia sennego, jakie sfastrygował freudowską nicią, w interesujący sposób redefiniuje status zwierzęcia jako osoby. Antropomorfizujący trybut byłby w mej opinii nieuchronną ceną, jaką warto było jednak zapłacić za polemikę z Kartezjańską koncepcją zwierzęcia-maszyny (Grabowska: 39–49).

Zapytajmy na koniec: cóż przyśniło się myśliwskiemu psu? Czy pisarzowi udało się tak pokierować piórem, by zarysowane zostały ruchome kontury sfery wypartych i ocenzurowanych zwierzęcych pragnień? Jak kilkukrotnie podkreślałem, znakiem szczególnym „snów literackich po psychoanalizie" autorstwa Flukowskiego jest ich głębokie zakorzenienie w treściach „świadomych", inaczej mówiąc, inspiracją zwierzęcych marzeń sennych stają się reminiscencje, wydarzenia minionego dnia, przedstawione w pierwszej części utworu. By ów dwukierunkowy transfer treści był odpowiednio uchwytny, pisarz zrezygnował z takich elementów onirycznej poetyki, jak: fragmentaryczność, irracjonalność, brak ciągłości i świadomej logiki. Dzieje się wręcz przeciwnie, „nocna" fabuła jest zwarta, wartka, i przypomina raczej film. Spójność ta ma jednak swoje granice. W obu przypadkach – *Snu kota* i *Snu psa* – oniryczna opowieść kończy się nader raptownie („Czy śpiącego można obudzić grzecznie?"), brakuje jej puentującego zakończenia, co ma upodabniać strukturę snu do koszmaru. Jest to o tyle istotne, że taki sen spełniałby funkcję alarmu, informując o randze zjawiska psychicznego, które zasygnalizowane zostało w momencie tuż przed rozerwaniem onirycznego płótna.

Zanim wskażemy ów kluczowy moment, który za Carlem Gustavem Jungiem moglibyśmy określić jako *lysis* (Sharp: 103), uwagę warto zwrócić na krajobraz, w jakim została osadzona akcja; krajobraz, który zgodnie z dynamiką życia psychicznego odgrywać będzie w utworze rolę pejzażu wewnętrznego jako nośnika określonych stanów uczuciowych śniącego bohatera. Jeśli sięgnąć do skarbca historii sztuki, podszyty niepokojem pejzaż grawitowałby gdzieś w przestrzeni pomiędzy impresjonizmem, fowizmem, ekspresjonizmem.

> Łuna na niebie była karminowa jak ogień. Na wschodzie pożar. Mgły po skłonach lekko zarumienione wpływały w mocno błękitny jeszcze, prawie granatowy zenit.

> Zorza stawała się coraz większa, szersza, obejmowała pół nieba. Lała się krew; jakby z węgli w kominie pozostał sam tylko żar karmiony potężnym przypływem powietrza; rozwarta gardziel obudzonego nagle wulkanu. Niebo za jeziorem w królewskiej purpurze, trzciny w oparze jak w puchu. Pies stoi z człowiekiem na brzegu i patrzy na to wszystko.
>
> (SP: 36)

Co ciekawe, w analizowanym zapisie snu wyżła – podobnie jak całość utworu prezentowanym w trybie narracji personalnej – jako miejsce akcji pojawiają się woda i las. Można więc rzec, że według Flukowskiego również psia wyobraźnia ma skłonność do czerpania z arsenału symboli uniwersalnych – w tym wypadku wskazujących na labilny ląd nieświadomości – można jednak uznać ten biotop za naturalną przestrzeń wspólnych wędrówek psa i gajowego, swoisty most łączący rzeczywistość snu ze sferą jawy. To właśnie wewnątrz owego matecznika realizowała się dotąd największa pasja obu towarzyszy, jaką było polowanie na kaczki. Tym razem jednak rzeczy potoczą się nieco inaczej. Choć pies, w którym aż buzuje myśliwski instynkt, poczuje „zapach mokrych piór", a wkrótce jego oczom ukaże się wzlatujące stado kaczek, w finale łowów stanie się coś niespodziewanego. Ludzki kompan, zamiast dzielić radość z wiernym towarzyszem, w ostatnim momencie dozna aktu dystrakcji. Tym samym – według czworonożnego myśliwca – sprzeniewierzy się swemu powołaniu, a przede wszystkim lekkomyślnie odrzuci dar międzygatunkowej przyjaźni.

> Wówczas [pies] obejrzał się i zobaczył człowieka, który nie zważając na przelatującą nad nimi zdobycz mierzył w worek słońca. Padł strzał i nad jeziorem począł się sypać na wodę i czółno grad żółtych i białych krążków, takich samych, jakie przynieśli na gajówkę dwaj obcy ludzie. Czółno zakolebało się, to człowiek skoczył chwytać spadające monety. Łapał w kapelusz, w dłonie, po czym ciskał je na dno. Nie widział kaczek śmigających ponad głową, całymi stadami, nie słyszał ich żałosnego krzyku.
>
> (SP: 38)

To właściwie mógłby być finał naszego opowiadania. Sen o strukturze aż nadto upodobnionej do klasycznego dramatu – z właściwie rozbudowaną ekspozycją (czas i miejsce akcji), ukazaniem bohaterów, naszkicowaniem konfliktu – nieuchronnie zmierza do punktu kulminacyjnego. Finał onirycznej fabuły byłby zarazem miejscem, w którym należałoby się spodziewać wskazówek nieświadomości, istotnych dla regulacji emocjonalnej psiego (!) podmiotu.

I rzeczywiście trudno o bardziej bezpośrednie sygnały: ignorując dreszcz wspólnej emocji, jaki niosły ze sobą łowy, człowiek zdradził, sprzeniewierzył się, odtrącił pomocną łapę. Zamiast przyjaźni wybrał zupełnie niezrozumiałą dla psa pokusę mamony. „Przebóg! Tak cię oślepiło złoto!" – mógłby wyszczekać nasz wyżeł głosem Gustawa.

By konstrukcja tekstowego marzenia onirycznego nie wydała się odbiorcom nazbyt homogeniczna, Flukowski wyposażył ją w dodatkowy punkt kulminacyjny. I to właśnie ten element sprawi, że sen psa nie tylko będzie mieć charakter sygnalny (informujący świadomość o istnieniu pewnego problemu), ale także nieuchronnie przemieni się w koszmar. Potencjał negatywnych emocji okaże się bowiem tak silny, że nić snu zostanie gwałtownie rozerwana. Mimo to naszemu „pacjentowi" (i czytelnikom) zdąży jeszcze odsłonić się przyczyna wewnętrznego konfliktu.

> Czółno przechyliło się i cały ciężar, jaki tam się mieścił, zsypał się nań [na psa]; jednocześnie tuż obok znalazł się w wodzie i człowiek. Zakotłowało się. Biel i żółtość krążków przemieszały się z purpurową jeszcze tonią jeziora. […] Zachłysnął się, próbując odetchnąć, gdy nagle poczuł na sobie czyjeś ręce. Ktoś pchał go do dna, usiłując tym sposobem utrzymać się na powierzchni. Wtedy ostatkiem sił, oszalały z przerażenia, wraził zęby w miękkie ciało. Nagle poznał, ale już trysnęła, odurzyła go krew, i…
>
> (SP: 39)

Człowiek i pies. Monolog z psiej budy

Dwuwarstwowe opowiadanie Flukowskiego niemal w całości skupiło się na analizie więzi emocjonalnych, jakie połączyły psa i człowieka. Dzięki narracyjnym eksperymentom mikrohistorię tego związku – anatomię zawiedzionej przyjaźni – mogliśmy śledzić z psiej perspektywy. Co ciekawe, w drugiej części utworu jako swoisty peryskop posłużyła autorowi atrapa psiej nieświadomości – to dzięki niej jako czytelnicy zyskaliśmy wgląd w odmęty stłumionych życzeń zwierzęcego podmiotu. Jak wspominałem we wstępie do tego studium, z na pozór podobnym schematem fabularnym spotkamy się w prozatorskiej miniaturze Jerzego Ficowskiego *Czekanie na sen psa.* I w tym wypadku główne wewnątrztekstowe napięcia będą przebiegać wzdłuż linii: pies – człowiek – sen,

przy czym, co niezwykle istotne, dwa pierwsze elementy tym razem zamienią się miejscami. O ile Flukowski zdecydował się – nawet jeśli uczynił to w sposób zmediatyzowany – powierzyć głos psu, o tyle u Ficowskiego zwierzę pozostanie nieprzenikalną monadą.

Zatrzymajmy się przy tej kwestii, gdyż wydaje się ona kluczowa dla uwypuklenia podstawowej różnicy pomiędzy zestawionymi przeze mnie narracjami. Choć oba teksty obficie czerpią z rozległego rezerwuaru, jaki otwiera przed literaturą poetyka oniryzmu (poparta wyraźną świadomością istnienia psychoanalizy), czynią to na zdecydowanie dwa różne sposoby. W przypadku Flukowskiego mówić możemy o osobliwej formie surhiperrealizmu, a nawet (zoo)surhiperrealizmu. Jako entuzjastyczny freudysta pisarz z jednej strony zadbał o to, aby sugestywnie – w onirycznej części swego utworu – rozmazać kontury świata przedstawionego, uwolnić rzeczywistość od obowiązku prawdopodobieństwa, z drugiej – uległ pokusie, by w zbudowanym przez siebie tekstowym labiryncie pozostawić interpretatorom aż nazbyt dużo pomocnych nici. Jak to rozumieć? „Spreparowany" sen psa z założenia miał być zjawiskiem, które skutecznie daje się analizować, co paradoksalnie – za sprawą wyraźnie uchwytnej nadwyżki podsuniętych czytelnikowi tropów – niebezpiecznie spychało utwór w stronę literackiej parodii marzenia sennego. Inaczej Ficowski. Zgodnie z bliźniaczym tytułem utworu, który teraz ujawni jednak swoją homonimiczną potencję („sen" znaczyć będzie tutaj tyle co spanie, ale już nie marzenie senne), również w jego narracji zwierzę w pewnym momencie zapada w sen, ale my jako odbiorcy nie zostaniemy wpuszczeni za próg szczelnie zaryglowanych drzwi nieświadomości. Takie fabularne rozwiązanie wydaje się artystycznie fortunne, gdyż w jego wyniku wędrówka ukrytego sensu przestaje być powiązana – jak u Flukowskiego – z nieświadomością konkretnej postaci (i nie ma znaczenia, że jest nią akurat zwierzę), ale rozplenia się niejako na całość nieświadomości tekstu.

Tym samym żywioł oniryczny jest nie tylko wewnątrztekstową wyspą, dającym się odseparować implantem, ale staje się główną regułą kompozycji wszystkich warstw fabularnych utworu. Prezentowane opowiadanie, podobnie jak cały tom, z którego pochodzi, hołduje regułom wyzwolonej wyobraźni, tym samym stanowiąc intrygującą, ale spóźnioną nieco emanację poetyki nadrealistycznej. Wrażenie *déjà lu* pogłębia dodatkowo niezakamuflowany patronat

Brunona Schulza (Wapińska, 2016). Nie zmienia to faktu, że prozę Ficowskiego, która niedawno doczekała się wznowienia, czyta się z wielkim zainteresowaniem, z uwagą – niczym w kalejdoskopie – śledząc ruch przenikających się obrazów, podszytych groteską wizji z pogranicza jawy, snu, halucynacji. Istotnym tropem, tak charakterystycznym dla autora *Odczytania popiołów*, są liczne powidoki Zagłady (Nowicka, 2016). Ale nie jest to raczej przypadek *Czekania na sen psa.*

W tej niezwykle skromnej objętościowo narracji, liczącej niewiele więcej niż dwie stronice, choć dodać by tu należało jako integralny element (pierwszego wydania) sugestywną grafikę Jacka Gaja (Zagajewski, 2022), obserwujemy osobliwe studium ludzko-zwierzęcej symbiozy. Opowiadanie stanowi zapis pierwszoosobowego monologu anonimowego mężczyzny, który schronienie znalazł w psiej budzie i skromny ten azyl dzieli z jego „łańcuchowym" lokatorem. Co ważne, buda niemal dosłownie przemienia się w oblężoną twierdzę, stanowiąc ostatni rudyment wsi. Oto jak postrzega to narrator:

> Przez szpary w deskach widzę wielki, pusty aż po zagajniki plac, który do wczoraj był jeszcze moją wsią. Wczoraj skończyła się rozbiórka mojej wsi, ostatnia chałupa została rozebrana, mieszkańcy odjechali dziesiątkami wozów do nowych mieszkań w mieście. Teren ma być zalesiony. Ukryłem się, jestem w psiej budzie, nie chciałem odejść.
>
> (Ficowski: 160)

Sytuacja narracyjna po trosze przypomina więc schemat fabularny *Paciorków jednego różańca* Kazimierza Kutza, w obu wypadkach mamy do czynienia z samotnym oporem bohatera, bezsilnym aktem obywatelskiego nieposłuszeństwa. Pamiętajmy jednak, że nasze opowiadanie zrywa z tradycją mimetyzmu i zdecydowanie bliżej mu do ducha paraboli w stylu Franza Kafki. To skojarzenie to oczywiście nie przypadek. Buda dla psa staje się u Ficowskiego swego rodzaju analogonem słynnej jamy (Kafka, 2016). W ramach parabolicznej opowieści azyl niejako zrasta się z podwójnym ciałem – człowieka i psa – by jeszcze mocniej wskazywać na wspólną sytuację egzystencjalną. Nieodłączony od niej jest lęk przed światem zewnętrznym, potrzeba izolacji, ukrycia. Te okoliczności – wbrew temu, co wcześniej zasugerowałem, mogące odsyłać nas do literatury Holokaustu i wyobraźni pozagładowej (Krupa, 2017) – wymuszają swoisty sojusz międzygatunkowy. Dopóki pies czuwa, dopóty człowiek pozostaje bezpieczny.

Podobnie jednak jak u Flukowskiego opowiadanie w swej ostatniej części przynosi nieoczekiwaną woltę. Pies umiera (zdycha?), „zagryza sen na śmierć", a ludzki współlokator kryjówki ku zaskoczeniu czytelników jak gdyby nigdy nic przyłącza się do grona niedawnych prześladowców. Pamiętając o tym, że nie mówimy o typowej narracji realistycznej, równocześnie trudno uniknąć nam refleksji na temat emocjonalnych związków ludzi i przedstawicieli innych gatunków. Między nami (i) zwierzętami – zdają się zgodnie dowodzić dwaj panowie F. – występuje asymetria.

Bibliografia

Barcz, Anna. *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2016.

Bellemin-Noël Jean. „Jak «psychoanalizować» sen Swanna?". Tłum. Wiktoria Krzemień. *Psychoanaliza i literatura*. Wybór, red. i oprac. Paweł Dybel, Michał Głowiński. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2001. 173–209.

Coren, Stanley. *Do Dogs Dream? Nearly Everything Your Dog Wants You to Know*. New York: W.W. Norton & Co., 2013.

------. *Inteligencja psów*. Tłum. Grażyna Gasparska. Warszawa: Książka i Wiedza, 1997.

------. *Jak rozmawiać z psem*. Tłum. Anna Redlicka. Łódź: Galaktyka, 2004.

------. *Tajemnice psiego umysłu*. Tłum. Anna Redlicka, Łódź: Galaktyka, 2022.

Dobroczyński, Bartłomiej, Paweł Dybel, red. *Od Jekelsa do Witkacego. Psychoanaliza na ziemiach polskich pod zaborami 1900–1918. Wybór tekstów*. Tłum. Justyna Górny, Olga Pieńkowska-Kordeczka. Kraków: Universitas, 2016.

Ficowski, Jerzy. „Czekanie na sen psa". Tegoż. *Czekanie na sen psa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970. 160–164. Przedruk: Warszawa: Wydawnictwo Nisza, 2014.

Filipowicz, Anna. *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017.

Flukowski, Stefan. *Pada deszcz*. Warszawa: Dom Książki Polskiej, 1931.

------. *Sen psa*. Tegoż. *Zapach księżyca*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981. 29–39.

Freud, Sigmund. *Objaśnianie marzeń sennych*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: KR, 2007.

Gałczyński, Konstanty Ildefons. „Sen psa". Tegoż. *Sen psa i inne wiersze*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1989. 18–20.

Grabowska, Barbara. „Kartezjańska koncepcja zwierzęcia-maszyny i jej konsekwencje". *Filo-Sofija* 2 (2012): 39–49.

Horowitz, Alexandra. *Oczami psa. Co psy wiedzą, myślą i czują*. Tłum. Magdalena Bugajska. Warszawa: Czarna Owca, 2010.

Iwasiów, Inga. „Słownik nieświadomości. Sny literackie po psychoanalizie". *Teksty Drugie* 1–2 (1998): 56–83.

Kafka, Franz. *Jama*. Tłum. Jarosław Ziółkowski. Franz Kafka, *Opowieści i przypowieści*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2016.

Kołoniecki, Roman. „Nowy prozaik: Stefan Flukowski". *Droga* 12 (1931).

Krupa, Bartłomiej. „Relacja człowiek – pies w opowiadaniach Idy Fink". *Narracje o Zagładzie* 3 (2017): 139–160.

Krupiński, Piotr. *Co się śni zwierzętom? Eseje z pogranicza zoofilologii i psychoanalizy*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2021.

Lipski, Jan Józef. „Marzenia senne i sny na jawie kotów, psów i ludzi". *Twórczość* 11 (1958): 121–122.

Magnone, Lena, oprac. *Psychoanaliza w Polsce 1909–1946*. T. 1: *Psychoanaliza i Polacy*; *Psychoanaliza i literatura*; *Psychoanaliza zbiorowości*; *Psychoanaliza kobiet*. Warszawa: Kronos 2016.

Nowicka, Daria. *Pożydowskie. Figury Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzemińskiego*. Kraków: Wydawnictwo Pasaże, 2016.

Peña-Guzman, David M. *When Animals Dream: The Hidden World of Animal Consciousness*. Princeton: Princeton University Press, 2022.

Rembowska-Płuciennik, Magdalena. „W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych". *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. Włodzimierz Bolecki, Ewa Nawrocka. Warszawa: IBL PAN 2007. 51–67.

Sharp, Daryl. *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Wrocław: Wydawnictwo Wrocławskie, 1998.

de Waal Frans. *Bystre zwierzę. Czy jesteśmy dość mądrzy, aby zrozumieć mądrość zwierząt?* Tłum. Łukasz Lamża. Kraków: Copernicus Center Press, 2016.

Wapińska, Malwina. „Bruno Schulz – mistrz, inspirator czy literacki ojciec Jerzego Ficowskiego". *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria* XVI (2016): 134–144.

Wynne, Clive D.L., Monique A.R. Udell. *Tajemnice umysłów zwierząt. Ewolucja, zachowanie i procesy poznawcze*. Tłum. Beata Leszczyńska i in. Katowice: COAPE Polska, 2015.

Zagajewski, Adam. „Odszedł wielki zapomniany artysta (o Jacku Gaju)". *Gazeta Wyborcza* 8.01.2022. Zagajewski: Odszedł wielki zapomniany artysta [O JACKU GAJU] (wyborcza.pl) [dostęp: 1.10.2023].

Literary Dreams of Animals within the Framework of Psychoanalysis. The Case of Dogs. A Comparative Study

Summary

The main objective of the paper is to compare two short stories: "Dog's Dream" by Stefan Flukowski and "Waiting for the Dog to Dream" by Jerzy Ficowski. The element that both narratives have in common, as their titles indicate, is the question of their onirism. This is especially evident in Flukowski's story, which almost in its entirety is a record of a "literary dream of psychoanalysis" (to use Inga Iwasiów's phrase). The short story represents a fascination with Sigmund Freud, common to many writers of the interwar period, especially when it comes to his "Interpretation of Dreams." Yet, an additional difficulty for the author of this article is the fact that the main characters of these stories – those who dream – are animals, i.e. dogs. This type of a narrative experiment demands an interpretative transgression beyond literary studies, towards natural sciences. The study includes many references to such disciplines as neurobiology, aetiology and evolutionary cognitive science.

Keywords: Stefan Flukowski, Jerzy Ficowski, psychoanalysis, Sigmund Freud Dream Theory, animal studies

Słowa kluczowe: Stefan Flukowski, Jerzy Ficowski, psychoanaliza, teoria marzeń sennych, animal studies

Cytowanie

Krupiński, Piotr. „Literackie sny zwierząt po psychoanalizie. Przypadek psów. Studium porównawcze". *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 341–360. DOI: 10.18276/rk.2023.14-16.

Noty o autorach | Biographical Notes

Michał Bajer, dr hab. – adiunkt w Instytucie Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Jego prace dotyczą przekładu i poetyki literackiej w XVII i XVIII -wiecznej Europie, zwłaszcza w Polsce i we Francji. Ostatnio opublikował kilka wydań krytycznych i jedną monografię: *Klasycyzm – przekład – prestiż. Oświeceniowe spolszczenia tragedii Corneille'a i Racine'a (1740–1830) w perspektywie historycznoliterackiej* (2020) oraz kilka artykułów, m.in. „La traduction des descriptions 'savantes' de Delille: le troisième chant de L'Homme des champs en anglais, en italien et en polonais" („Cahiers Roucher-André Chénier" 38 [2020]: 61–77), „De la librairie à la traduction dramatique: le livre de théâtre français en Prusse royale et en Pologne (1680–1730)" (w: „A qui lira": Littérature, livre et librairie en France au XVIIe siècle, red. M. Bombart, S. Cornick, H. Kelle Rahbé, M. Rosellini, 2020). Email: michał.bajer@usz.edu.pl.

Meenakshi Bharat, prof. – writer, translator, reviewer and cultural theorist, teaches in the Department of English, Sri Venkateswara College, University of Delhi. Her special interests include children's literature, women's fiction, film, postcolonial, adaptation, translation and cultural studies – areas which she has extensively researched. Apart from numerous articles, she has published critical monographs, *The Ultimate Colony: The Child in Postcolonial Fiction Troubled Testimonies: Terrorism and the English Novel in India* (2016) and *Shooting Terror: Terrorism and the Hindi Film* (2020) take on the impact of colonization, and terrorism on contemporary Indian culture, and two children's books. She has edited several critical anthologies, five volumes of Indo-Australian short fiction. Her wide and variegated writing, both creative and critical, is spurred by contemporary concerns. She served as President of the International Federation of Modern Languages and Literatures (FILLM, UNESCO, 2014–2017). She is on the advisory board of the FILLM Series, John Benjamins, The Netherlands. Email: meenakshibharat@gmail.com.

Barbara Bibik, dr hab. – prof. UMK w Katedrze Filologii Klasycznej. Zainteresowania naukowe: tragedia grecka i jej recepcja oraz problematyka przekładów z języków klasycznych. Opublikowała m.in. monografię *Translatoris vestigia. Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy „Orestei" Ajschylosa* (2016). Jest współredaktorką serii

(festiwali i publikacji będących ich pokłosiem) zatytułowanej *Za kulisami. Toruńskie spotkania wokół dramatu* – edycja pierwsza (poświęcona dramatowi i teatrowi Rosji i Ukrainy (2020), edycja druga (poświęcona dramatowi oraz teatrowi chińskiemu i chińskojęzycznemu (2022), edycja trzecia (poświęcona dramaturgii francuskojęzycznej (2023), edycja czwarta (poświęcona dramaturgii niemieckojęzycznej, w przygotowaniu). Email: bb@umk.pl.

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, dr hab. – prof. w Instytucie Badań Literackich PAN; polonistka i anglistka, literaturoznawczyni, przekładoznawczyni, tłumaczka. Autorka monografii *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim* (2011) i *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Function*s (2016) oraz artykułów z historii literaturoznawstwa wschodnio- i środkowoeuropejskiego, badań nad europejskimi modernizmami literackimi, a także przekładoznawstwa literacko-kulturowego. Email: tamara.brzostowska@ibl.waw.pl.

Dorothy Figueira, prof. – a Distinguished Research Professor at the University of Georgia (USA). Her scholarly interests include religion and literature, translation theory, exoticism, myth theory, and travel narratives. She is the author of *Translating the Orient* (1991), *The Exotic: A Decadent Quest* (1994) and *Aryans, Jews and Brahmins* (2002), *Otherwise Occupied: Theories and Pedagogies of Alterity* (2008), *The Hermeneutics of Suspicion* (2015), and *The Afterlives of the Gita* (2023). She has also edited a number of volumes in Comparative Literature, Indian theater, immigrant literature, and translation theory. She has served as the editor of "The Comparatist" (2008–2011) and as editor of "Recherche litteraire/ Literary Research". She is an Honorary President of the International Comparative Literature Association, and has served in the past on the boards of the American Comparative Literature Association and the Southern Comparative Literature Association. She has held fellowships from the American Institute for Indian Studies, Fulbright Foundation and the NEH. She has been a Visiting Professor at the University Lille (France), Jadavpur University (Kolkata, India), Indira Gandhi Open University in New Delhi (India), the University of Pune (India), Tartu University and the Jagellonian University (Poland). In 2015, she was the Matteo Ricci Scholar in Literature at the University of Macerata (Italy). Email: figueira@uga.edu.

Katarzyna Jaworska-Biskup, dr hab. – adiunkt w Instytucie Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Absolwentka Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Szczecińskiego. Jej zainteresowania badawcze dotyczą prawa i literatury, literatury i prawa Walii i Szkocji oraz komparatystyki. Autorka prac naukowych z pogranicza nauk prawnych i literackich. Email: katarzyna.jaworska-biskup@usz.edu.pl.

Maciej Jońca, dr hab. – prawnik i historyk sztuki, profesor prawa rzymskiego na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Szczecińskiego. W swoich ostatnich badaniach skupia się na formach oddziaływania prawa rzymskiego na kulturowy obraz współczesnego świata. Członek Kolegium Redakcyjnego „Edukacji Prawniczej", stały współpracownik „Dziennika Gazety Prawnej" oraz „Temidium". Email: maciej.jonca@usz.edu.pl.

Aleksandra Kamińska, dr – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa francuskiego. Od października 2015 r. adiunkt w Katedrze Filologii Romańskiej Uniwersytetu Szczecińskiego. Obszar zainteresowań: perswazja retoryczna, problematyka aksjologiczna w literaturze, romantyzm francuski, zwłaszcza twórczość literacka Chateaubrianda, twórczość Jorisa-Karla Huysmansa (dekadencki bohater a nawrócenie w trylogii *Katedra, Olbat*, *W drodze*) oraz melodramat Pixerécourta i jego związki z teatrem romantycznym. Email: aleksandra.kaminska@usz.edu.pl.

Marta Kaźmierczak, dr hab. – rusycystka, anglistka, przekładoznawczyni, adiunkt w Instytucie Lingwistyki Stosowanej UW. Zainteresowania badawcze: przekład literacki – szczególnie jego aspekty kulturowe – intersemiotyczność oraz zagadnienia recepcji (m.in. parateksty wydawnicze). Autorka monografii *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana* (2012), rozpraw dotyczących tłumaczenia Leśmiana, Miłosza, Lermontowa, Tolkiena, Akunina, literatury dziecięcej i znaku jako problemu przekładu, a także haseł translatologicznych w internetowej encyklopedii tematycznej *Sensualność w kulturze polskiej* (IBL PAN), w tym dotyczących polisemiotyczności w perspektywie tłumaczeniowej. Email: mkazmierczak@uw.edu.pl.

Klaudia Koczur-Lejk, dr hab. – bohemistka, absolwentka Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Pracuje w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Szczecińskiego. Jest autorką dwóch monografii i wielu artykułów poświęconych literaturze czeskiej i językowi czeskiemu, a także współautorką Polsko-czesko-rosyjsko-ukraińskiego słownika pojęć literackich, realizowanego w ramach grantu Ministerstwa Nauki i Informatyzacji. Zainteresowania badawcze: czeska proza parenetyczna XVI i XVII wieku, najstarsze kontakty literackie polsko-czeskie, historia, teoria i praktyka przekładu kulturowo nacechowanego materiału językowego na język genetycznie bliski. Email: klaudia.koczur@usz.edu.pl.

Piotr Krupiński, dr hab. – profesor Uniwersytetu Szczecińskiego, polonista, historyk literatury. Dyrektor Instytutu Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Członek jury Nagrody Literackiej „Jantar" – Nagrody Marszałka Województwa Zachodniopomorskiego. Od 2003 do 2012 r. redaktor Szczecińskiego Dwumiesięcznika Kulturalnego „Pogranicza". Autor monografii *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu* (2011, książka nagrodzona Zachodniopomorskim Noblem), *„Dlaczego gęsi krzyczały?". Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX*

i XXI wieku (2016), *Co się śni zwierzętom? Eseje z pogranicza zoofilologii i psychoanalizy* (2021). Zainteresowania naukowe: literackie reprezentacje doświadczeń granicznych (Zagłada, wojna, głód), Human-Animal Studies, studia nad literaturą regionalną. Email: piotr.krupinski@usz.edu.pl.

Katarzyna Lukas, dr hab. – profesor w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Literaturoznawczyni, zajmuje się przekładoznawstwem, komparatystyką literacką, problematyką pamięci kulturowej. Autorka monografii: *Obraz świata i konwencja literacka w przekładzie. O niemieckich tłumaczeniach dzieł Adama Mickiewicza* (2008, wydanie niemieckie: 2009), *Fremdheit – Gedächtnis – Translation: Interpretationskategorien einer kulturorientierten Literaturwissenschaft* (2018). Współredaktorka sześciu tomów zbiorowych, m.in. *Translation im Spannungsfeld der „cultural turns"* (2013); współredaktorka (z M. Eberharterem) czasopisma „Przekładaniec" nr 47/2023 (numer tematyczny „Biografie tłumaczy"). Email: katarzyna.lukas@ug.edu.pl.

Agata Mrowińska, dr – komparatystka, obroniła rozprawę doktorską pod tytułem „Trzecia przestrzeń w literaturze. Twórcza synteza tradycji literackich Starego i Czarnego Kontynentu w prozie karaibskiej po roku 1960 (na przykładzie powieści Patricka Chamoiseau, Simone Schwarz-Bart i Namba Roya)" na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, której fragment przedstawia w prezentowanym artykule. Poza literaturą karaibską oraz zjawiskiem literatury mówionej interesuje się kwestią przekładu, w tym przekładu kulturowego, literaturami Afryki, zagadnieniem archiwum w kontekście badań postkolonialnych, geografią kulturową, zjawiskiem kreolizacji i nowymi opisami procesu globalizacji. Email: agat.mrowinska@gmail.com.

Olga Płaszczewska, prof. dr hab. – historyk literatury i komparatystka, tłumaczka, z wykształcenia polonistka i italianistka, wykładowczyni w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, członkini redakcji dwumiesięcznika „Arcana". Autorka licznych prac z literatury porównawczej, m.in. książek *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym* (2002), *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu* (2003, wznowienie 2022), *Włoskie przekłady dzieł Juliusza Słowackiego* (2004), *Przestrzenie komparatystyki – italianizm* (2010), *Włoskie divertimento. Szkice komparatystyczne* (2017), *Gabinety, pracownie, mieszkania pisarzy i artystów w literaturze XIX–XX wieku* (2021). Email: olga.plaszczewska@uj.edu.pl.

Ewa Rajewska, dr hab. – prof. UAM, literaturoznawczyni, translatolożka, redaktorka przekładu i tłumaczka literacka. Kierowniczka specjalizacji przekładowej, prowadzonej na studiach magisterskich w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Autorka kilku książek, w tym *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz* (2007) oraz *Domysł portretu. O twórczości oryginalnej i przekładowej Ludmiły Marjańskiej* (2016). Przełożyła m.in.

Filozofię formy literackiej Kennetha Burke'a (2014). W tandemie z prof. Ewą Kraskowską skoordynowała i zredagowała kolektywne przekłady *Mityngów myśli* Davida Damroscha (2011), *Narratologii* Mieke Bal (2012), *Wydziałowych wież* Elaine Showalter (2015) oraz *Literatury w użyciu* Rity Felski (2016). Email: rajewska@amu.edu.pl.

Radosław Rusnak, dr hab. – adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, autor monografii: *Seneca noster, cz. 1: Studium o dawnych przekładach tragedii Seneki Młodszego* (2009) oraz *„Elegii ksiąg czworo" Jana Kochanowskiego – w poszukiwaniu formuły zbioru* (2019), wydawca tekstów dawnych, m.in. Stanisława Morsztyna, tłumacz. Do jego zainteresowań naukowych należą twórczość Jana Kochanowskiego, kultura włoskiego i polskiego renesansu, dramat wieku XVI. Email: rrusnak@uw.edu.pl.

Marta Skwara, prof. dr hab. – kierowniczka Zespołu Komparatystyki i Translatologii w Instytucie Literatury i Nowych Mediów na Uniwersytecie Szczecińskim, członkini Zarządu Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej, redaktorka naczelna „Rocznika Komparatystycznego". Autorka ośmiu monografii (w tym dwóch współautorskich) i ponad stu artykułów poświęconych rozmaitym aspektom komparatystyki i translatologii kulturowej, zwłaszcza europejskiemu i transatlantyckiemu romantyzmowi i modernizmowi. Na rozwój swoich prac o literaturze polskiej w kontekstach światowych otrzymała m.in. stypendia Fundacji Kościuszkowskiej oraz Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta. W 2007 i 2010 roku zdobyła granty NCNu, których wynikiem były monografie: *„Polski Whitman". O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej* (2010) oraz *Polskie serie przekładowe wierszy Walta Whitmana* (2014). Obecnie w druku znajduje się kolejna monografia, efekt grantu NPHR (*The Polish Whitman*, University of Iowa Press) oraz anglojęzyczna monografia poezji polskiej. Email marta.skwara@usz.edu.pl.