LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE

KATEDRA MIĘDZYNARODOWYCH
STUDIÓW POLSKICH

KATEDRA LITERATURY PORÓWNAWCZEJ

SZKOŁA JĘZYKA I KULTURY POLSKIEJ

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

KOMITET NAUKOWY

ROMUALD CUDAK, MARIA DELAPERRIÈRE,
MARIAN KISIEL, KRZYSZTOF KŁOSIŃSKI,
KRZYSZTOF KRASUSKI, MICHAŁ P. MARKOWSKI,
TOKIMASA SEKIGUCHI, JOLANTA TAMBOR,
KRIS VAN HEUCKELOM

LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE

RECEPCJA I ADAPTACJA – MECENATY I MIGRACJE

PRACE OFIAROWANE PROFESOROWI ROMUALDOWI CUDAKOWI

POD REDAKCJĄ
KATARZYNY FRUKACZ

UNIWERSYTET ŚLĄSKI WYDAWNICTWO GNOME
K A T O W I C E 2 0 1 9

Recenzenci
KALINA BAHNEVA
CHOI SUNG EUN (ESTERA CZOJ)
NIKOLAJ JEŽ

© Copyright 2019 by
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wszelkie prawa zastrzeżone

Redakcja i korekta
AGNIESZKA MADEJA
MARCIN MACIOŁEK

Projekt okładki i szaty graficznej
MAREK FRANCIK

Publikacja sfinansowana przez
UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

ISBN 978-83-63268-61-9

Złożono czcionką Times
Printed in UE

GNOME — Wydawnictwa Naukowe i Artystyczne
ul. Drzymały 18/6, 40-059 Katowice, Poland
tel.: 603370713 e-mail: wydawnictwognome@gmail.com

Panu Profesorowi Romualdowi Cudakowi z okazji Jego jubileuszu
tom ofiarują przyjaciele – uczeni, współpracownicy i uczniowie

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne 9

KATARZYNA FRUKACZ
Romuald Cudak – portret badacza i dydaktyka 11
Bibliografia wybranych prac Profesora Romualda Cudaka 17

I. RECEPCJA I ADAPTACJA

LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE – WYMIARY RECEPCJI

ANDREA F. DE CARLO
Lux in tenebris. O percepcji twórczości Stefana Grabińskiego we Włoszech 31

LI YINAN
Adaptacja literatury polskiej w Chinach – najnowsze obserwacje 45

LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY
Najnowszy dramat polski na Węgrzech 55

TERESA DALECKA
Obecność literatury polskiej na litewskiej scenie teatralnej
w ostatnich dziesięcioleciach 68

CZESŁAW MIŁOSZ W PRZEKŁADACH

ALLA KOZHINOWA
Tłumaczenie poezji jako sposób wzbogacenia języka
– na przykładzie białoruskich przekładów wierszy Czesława Miłosza 81

MARIE SOBOTKOVÁ
Twórczość poetycka Czesława Miłosza w czeskich przekładach 91

KRYSTYNA BARKOWSKA
Rekonesans: Czesław Miłosz na Łotwie 119

ZHAO WEITING
Polski Tao Yuanming – o recepcji poezji Czesława Miłosza w Chinach 126

II. MECENATY I MIGRACJE

LITERATURA POLSKA I OBCA – INTERFERENCJE

IRENA FRYS
Kontakty polsko-ukraińskie na łamach czasopisma „Nazustricz” (1934–1938) 141

MAŁGORZATA ANNA PACKALÉN PARKMAN
W smudze cienia… O poezji Edith Södergran i Haliny Poświatowskiej 158

ADRIANA LOIODICE
Pan Tadeusz tańczący z *Lampartem* – recepcja motywu tańca w literaturze na polskim i włoskim przykładzie 175

IRINA ADELGEJM
„Kto umie sobie opowiedzieć własne życie…” Autopsychoterapeutyczne możliwości współczesnej prozy polskiej i rosyjskiej 189

EDUKACJA POLONISTYCZNA I MIĘDZYKULTUROWA

MARIA DELAPERRIÈRE
Literatura polska i jej propagatorzy na uczelniach francuskich. Perspektywa historyczna 211

CONSTANTIN GEAMBAŞU
Polonistyka rumuńska na Uniwersytecie w Bukareszcie 224

ELWIRA M. GROSSMAN
O zjawisku „transjęzykowości” (*translanguaging*) na przykładzie brytyjskiej literatury dziecięcej o tematyce migracyjnej 236

WIOLETTA HAJDUK-GAWRON
Strategie akulturacyjne a glottodydaktyka 251

POSTSCRIPTUM: MECENASI POLSKIEJ KULTURY

ANNA SYNORADZKA
Kilka wątków z biografii prywatnej Józefa Czapskiego w okresie międzywojennym 267

JAN WOLSKI
Skrawek Polski na szwajcarskiej ziemi. Władysław Broel-Plater jako mecenas Muzeum Polskiego w Rapperswilu 276

ZAMIAST POSŁOWIA

MARGRETA GRIGOROWA
Polonistyka międzynarodowa w Katowicach – słodkie owoce spotkania 287

NIKOLAJ JEŽ
Wizerunek własny w horyzontach światowych 293

KALINA BAHNEVA
List do Profesora Romualda Cudaka 296

CHOI SUNG EUN (ESTERA CZOJ)
Drogiemu Jubilatowi, Profesorowi Romualdowi Cudakowi – z wyrazami wdzięczności i przyjaźni 299

SŁOWO WSTĘPNE

W NINIEJSZYM TOMIE ZAWARTO PRACE KRAJOWYCH I ZAGRANICZNYCH POLONISTÓW, dedykowane Panu Profesorowi Romualdowi Cudakowi z okazji jego jubileuszu 65-lecia. W dowód uznania dorobku Jubilata – jako wieloletniego wykładowcy Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz literaturoznawcy głęboko zainteresowanego badaniami recepcyjnymi, komparatystycznymi i glottodydaktycznymi – publikację poświęcono recepcji, obecności i wielorako pojmowanej migracji polskiej literatury i kultury na arenie światowej. Zagadnienia te wyznaczają tematykę nie tylko licznych rozpraw Pana Profesora, lecz także organizowanych pod jego kierunkiem międzynarodowych konferencji naukowych, których rezultaty ukazują się cyklicznie pod postacią kolejnych tomów z tytułowej serii „Literatura polska w świecie". Do współtworzenia jubileuszowej monografii zostali więc zaproszeni aktywni uczestnicy minionych edycji konferencyjnych. Autorami wybranych szkiców są ponadto badacze współpracujący z dwoma jednostkami naukowo-dydaktycznymi szczególnie bliskimi Jubilatowi: Szkołą Języka i Kultury Polskiej UŚ, której dyrektorem był w latach 1991–2006, oraz Katedrą Międzynarodowych Studiów Polskich UŚ, którą kieruje obecnie.

Prace ofiarowane Profesorowi Cudakowi zostały podzielone na dwie części. W pierwszej znalazły się artykuły ściśle powiązane z problemem recepcji i odbioru polskiej literatury w świecie, ukazujące również proces jej adaptacji do funkcjonowania poza kulturą rodzimą. Osobny blok tekstów w tym segmencie tworzą szkice dotyczące przekładów twórczości Czesława Miłosza, rozpatrywanych zarówno pod kątem obecności na obcych rynkach wydawniczych, jak i kwestii czysto translatorskich. Druga część tomu jubileuszowego zawiera z kolei rozprawy oscylujące wokół kategorii mecenatów i migracji. Pojęcie mecenatu odsyła do rozpraw analizujących rozwój wybranych polonistyk zagranicznych jako centralnych ośrodków szerzących wiedzę polonistyczną poza granicami Polski, a także do portretów konkretnych reprezentantów i propagatorów polskiej kultury. Termin migracji przywoływany jest natomiast zarówno w wymiarze dosłownym – w szkicach omawiających rolę edukacji międzykulturowej i glottodydaktyki w dobie

napięć towarzyszących wzmożonym ruchom migracyjnym – jak i w ujęciu metaforycznym, dostrzegalnym w analizach wzajemnych wpływów i zapożyczeń zachodzących między literaturą polską i obcą.

W jednym ze swych artykułów Profesor Cudak określił recepcję literatury mianem wyzwania rzuconego polonistyce literackiej, eksponując potrzebę podejmowania i kontynuowania praktycznych badań z tego zakresu[1]. Niniejszy zbiór rozpraw jest cząstkową odpowiedzią na postulat Jubilata, a w założeniu – również impulsem do dalszego zgłębiania problematyki recepcyjnej w kręgu krajowych i zagranicznych badaczy.

Katarzyna Frukacz

[1] Por. R. Cudak, *Recepcja literatury jako wyzwanie rzucone polonistyce literackiej?*, w: *Polonistyka bez granic*, t. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków: Universitas, 2010, s. 375–384.

KATARZYNA FRUKACZ

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Polska

ROMUALD CUDAK – PORTRET BADACZA I DYDAKTYKA

PROFESOR ROMUALD CUDAK JEST WIELOLETNIM PRACOWNIKIEM NAUKOWO-dydaktycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, absolwentem tejże uczelni, interpretatorem i propagatorem polskiej literatury i kultury, badaczem i redaktorem. W kręgu jego rozległych zainteresowań mieszczą się zagadnienia polskiej poezji XX wieku, interpretacji tekstu, genologii, komparatystyki literackiej i kulturowej, teorii recepcji i odbioru, komunikacji międzykulturowej i glottodydaktyki polonistycznej. Właśnie tym obszarom problemowym poświęcił 3 monografie autorskie, kilkadziesiąt artykułów i szkiców w pracach zbiorowych, liczne książki redakcyjne i tematyczne serie wydawnicze. Pod takim też kątem kształci przyszłe pokolenia polonistów i młodą kadrę naukową swej śląskiej Alma Mater – od 2011 roku jako kierownik funkcjonującej na Wydziale Filologicznym Katedry Międzynarodowych Studiów Polskich.

W okresie poprzedzającym utworzenie Katedry Profesor Cudak związany był z Instytutem Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego. Po ukończeniu studiów podjął pracę w Zakładzie Teorii Literatury, a następnie w powstałym w efekcie jego podziału Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji. W latach 1988–1992 pełnił funkcję wicedyrektora Instytutu Literatury i Kultury Polskiej oraz Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej. W 1991 roku założył wraz z prof. Jolantą Tambor i prof. Ewą Kosowską Szkołę Języka i Kultury Polskiej – jednostkę glottodydaktyczną Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, zajmującą się prowadzeniem kursów i seminariów z zakresu nauczania kultury polskiej i języka polskiego jako obcego. Do 2006 roku Profesor Cudak pełnił funkcję dyrektora Szkoły. W 2004 roku objął stanowisko kierownika Pracowni Badań nad Językiem Polskim i Literaturą Polską na Świecie, utworzonej m.in. z jego inicjatywy i działającej do 2011 roku. W ostatnich latach w powołanej w miejsce

Pracowni Katedrze Międzynarodowych Studiów Polskich rozwijane są pod kierownictwem Profesora interdyscyplinarne badania z zakresu języka i kultury polskiej w świecie, adaptacji w języku i kulturze oraz glottodydaktyki polonistycznej. Wymienione zagadnienia wyznaczają kierunek wielu analiz badawczych podejmowanych przez Jubilata w ciągu całej jego kariery naukowej – od początku rozwijanej w murach Uniwersytetu Śląskiego.

Właśnie na tej uczelni Romuald Cudak ukończył w 1976 roku filologię polską, broniąc pracy magisterskiej dotyczącej poezji Rafała Wojaczka. Zagadnienia poetyckie Jubilat poruszył również w swej dysertacji doktorskiej pt. *Modele odbioru poezji Skamandra. Casus Wierzyńskiego (1919–1929)*, napisanej pod kierunkiem prof. Ireneusza Opackiego, wysoko ocenionej przez recenzentów i obronionej w 1986 roku. W toku dalszej aktywności naukowej Profesor Cudak kontynuował studia nad dwudziestowieczną liryką polską, czego owocem są autorskie monografie: *Świetopełna trześć dziwosłów. Interpretacje wierszy i szkice o współczesnej poezji polskiej* (1999), *Czytając Białoszewskiego* (1999), a także rozprawa *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka* (2004), będąca podstawą do nadania Jubilatowi stopnia doktora habilitowanego w 2005 roku. Stopień profesora nadzwyczajnego UŚ uzyskał z kolei w roku 2012, nie ustając w badaniach poezji XX wieku. Tematy z nią związane pojawiają się w wielu szkicach i artykułach Profesora, publikowanych regularnie na przestrzeni lat w tomach zbiorowych i czasopismach – zarówno polskojęzycznych, jak i zagranicznych. Odczytania wierszy najwybitniejszych rodzimych poetów współczesnych (Barańczaka, Miłosza, Białoszewskiego i Herberta) zawiera ponadto seria „Biblioteka Interpretacji", redagowana przez Jubilata wspólnie z prof. Jolantą Tambor w latach 1995–2001.

Drugim – po polskiej poezji XX wieku – nadrzędnym obszarem badawczych eksploracji Profesora Cudaka jest tematyka genologiczna. Oprócz autorskich rozpraw jej poświęconych, obejmujących m.in. studia nad poetyką kolędy poetyckiej, w dorobku naukowym Jubilata znaczącą pozycję zajmują antologie tekstów z zakresu genologii literackiej i lingwistycznej przygotowane we współpracy z prof. Danutą Ostaszewską. Wśród prac pod redakcją Profesora należy wskazać również 6 tomów z serii „Literatura polska w świecie". Są one plonem zainicjowanych przez Jubilata międzynarodowych konferencji naukowych, organizowanych cyklicznie od 2005 roku na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Poszczególne tomy pokonferencyjne dotyczą problemu recepcji i odbioru polskiej literatury na arenie światowej. To kolejny znaczący wątek poruszany przez Profesora w ramach działalności badawczej i redakcyjnej, będący zarazem przesłanką dla podtrzymywania ożywionych kontaktów z zagranicznym środowiskiem polonistów. Sprzyjają temu liczne wyjazdy Jubilata do czołowych ośrodków polonistycznych i slawistycznych na świecie. Profesor Cudak wygłaszał wykłady gościnne i prowadził zajęcia m.in. na uniwersytetach we Włoszech (w Bari, Neapolu i Rzymie)

i Francji (w Paryżu, Lille i Nancy), w Niemczech (w Berlinie, Lipsku i Halle), Czechach (w Ostrawie i Ołomuńcu) i Kanadzie (w Toronto i Edmonton), a także w wielu innych miastach europejskich, azjatyckich i latynoamerykańskich, m.in.: Bukareszcie, Daugavpils, Dublinie, Mińsku, Lublanie, Lwowie, Kurytybie, Pekinie, Seulu, Skopju, Sofii, Sztokholmie, Tokio, Zagrzebiu.

W ostatnich latach płaszczyzną ponadnarodowej i interdyscyplinarnej współpracy są również wydarzenia naukowe organizowane na Uniwersytecie Śląskim, w których Jubilat bierze czynny udział. Oprócz wspomnianych już konferencji z cyklu „Literatura polska w świecie" należy tu wskazać m.in. VI Światowy Kongres Polonistów „Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy. Koncepcje. Perspektywy", który odbył się w dniach 22–25 czerwca 2016 roku w Katowicach. Misję promowania idei polonistyki bez granic realizuje też założony w 1991 roku półrocznik „Postscriptum Polonistyczne" (początkowo wydawany pod nazwą „Postscriptum"), którego współtwórcą, a obecnie redaktorem naczelnym jest Jubilat. Pismo figuruje na ministerialnej liście czasopism punktowanych – w 2016 roku uzyskało 12 punktów. Na jego łamach ukazują się rozprawy krajowych i zagranicznych polonistów oraz przedstawicieli innych dyscyplin naukowych, którzy podejmują tematy oscylujące wokół języka, literatury i szeroko rozumianej kultury polskiej. Część numerów pisma przybiera postać monograficzną – motywami przewodnimi najnowszych wydań były m.in.: polsko-australijskie relacje literacko-kulturowe, studia i badania polonistyczne w Czechach i na Słowacji oraz w Bułgarii, perspektywy glottodydaktyczne, polonistyka wobec nowych mediów, teatr i dramat polski po 1989 roku. Teksty pokrewne wymienionym zagadnieniom publikowane są także w postaci zwartej w „Bibliotece Postscriptum Polonistycznego", wydawanej pod redakcją naukową Profesora i prof. Jolanty Tambor. W serii tej ukazały się m.in. tomy referatów wygłoszonych w czasie kolejnych edycji międzynarodowej konferencji naukowej „Adaptacje", zorganizowanych z inicjatywy Jubilata w latach 2012, 2014 i 2017 przez Katedrę Międzynarodowych Studiów Polskich i współpracujące z nią jednostki. Pokonferencyjne monografie skupiają się na mechanizmach adaptacji kulturowej i transferu kulturowego w literaturze i innych sferach sztuki – nierzadko analizowanych przez pryzmat zagadnień glottodydaktycznych.

Glottodydaktyce polonistycznej, a w szczególności problemowi wykorzystania tekstów literackich w kształceniu językowym oraz socjokulturowym cudzoziemców, Profesor poświęcił osobne szkice naukowe i metodyczne. Aktywność glottodydaktyczną podjął już w początkach kariery, pracując jako lektor języka polskiego na węgierskich Uniwersytetach w Debreczynie (1978–1980) i Budapeszcie (1980–1981). W okresie pełnienia funkcji dyrektora Szkoły Języka i Kultury Polskiej zaangażował się natomiast w szereg inicjatyw popularyzujących proces edukacji polonistycznej obcokrajowców. Uczestniczył w międzynarodowych

unijnych projektach „ModimNet", „Slavic Network" i „Europodians", w efekcie których powstały kolejno: multimedialny kurs języka polskiego jako obcego dla frankofonów, program internetowy popularyzujący znajomość języków słowiańskich oraz programy nauczania rzadziej używanych języków europejskich. Profesor Cudak współtworzył też inne multimedialne pomoce glottodydaktyczne: *Głoski polskie* (materiały video do nauki wymowy polskiej), *Grampol* i *Frazpol* (komputerowe programy wspomagające naukę gramatyki i frazeologii polskiej). Był ponadto pomysłodawcą powołania podyplomowych Studiów Kwalifikacyjnych Nauczania Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego, uruchomionych w 1998 roku na poziomie krajowym, a z czasem poszerzonych o edycje zagraniczne. Odbyły się one m.in. na Ukrainie (we Lwowie), Białorusi (w Mińsku) i Węgrzech (w Budapeszcie), w Niemczech (w Lipsku, Berlinie i Kolonii), Irlandii (w Dublinie) i we Włoszech (w Rzymie). W ramach wyjazdowych studiów podyplomowych przyszłych lektorów języka polskiego jako obcego kształcił także sam Jubilat, prowadząc w Mińsku, Lipsku, Berlinie, Rzymie i we Lwowie zajęcia dotyczące analizy tekstów kultury i wykorzystania polskojęzycznej literatury w glottodydaktyce. Profesor Cudak posiada doświadczenie również w dziedzinie egzaminowania, zdobyte w czasie pracy w ministerialnych komisjach egzaminujących cudzoziemców polskiego pochodzenia, ubiegających się o przyjęcie na studia w Polsce.

Jako członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Studiów Polonistycznych oraz Stowarzyszenia „Bristol" Polskich i Zagranicznych Nauczycieli Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego, a także wiceprezes Stowarzyszenia Sympatyków Szkoły Języka i Kultury Polskiej UŚ Jubilat nadal aktywnie angażuje się w projekty związane z recepcją polskiej literatury i kultury poza granicami kraju. Wśród jego najnowszych osiągnięć glottodydaktycznych należy wymienić redagowaną wspólnie z prof. Jolantą Tambor i dr Wiolettą Hajduk-Gawron serię „Czytaj po polsku. Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego jako obcego". Wydawane są w niej skrypty z polskimi utworami literackimi, opracowanymi pod kątem rozwijania sprawności językowych u cudzoziemców, a w przypadku edycji zaawansowanych – również szerzenia wiedzy na temat literatury. W serii ukazało się dotychczas 12 tomów, zawierających fragmenty tekstów m.in. Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Marii Konopnickiej, Stefana Żeromskiego, Andrzeja Sapkowskiego, Ryszarda Kapuścińskiego, Stanisława Lema, Zofii Nałkowskiej, Tadeusza Borowskiego, Olgi Tokarczuk, Sławomira Mrożka. Dopełnieniem wymienionych dokonań Profesora są seminaria poświęcone dydaktyce i glottodydaktyce polonistycznej, zorganizowane na Uniwersytecie Śląskim w 2016 i 2017 roku. Ich tematyka koncentrowała się na problemie zastosowania filmu, serialu i literatury jako narzędzi nauczania kultury polskiej i języka polskiego.

Jubilat wykazuje się aktywnością i zaangażowaniem również w zakresie opieki nad studentami i młodymi naukowcami Uniwersytetu Śląskiego. W czasie swej wieloletniej pracy na tej uczelni wypromował licznych licencjatów i magistrów oraz 3 doktorów. W 2006 roku pod jego kierunkiem doktorat o recepcji literatury polskiej w krajach ościennych napisała i obroniła Wioletta Hajduk-Gawron. Profesor Cudak był ponadto promotorem pionierskiego polsko-chińskiego przewodu doktorskiego Li Yinan, która – jako pierwsza Chinka – w 2015 roku obroniła pracę doktorską w Polsce, po polsku i z zakresu literatury polskiej (konkretnie: na temat recepcji literatury polskiej w Chinach). Dr Li Yinan kieruje obecnie Katedrą Języka i Literatury Polskiej na Pekińskim Uniwersytecie Języków Obcych. W roku 2017 stopień doktora nauk humanistycznych uzyskała Katarzyna Frukacz, broniąc przygotowanej pod opieką Profesora dysertacji o przemianach i adaptacjach polskich reportaży książkowych. Aktualnie Jubilat opiekuje się 5 doktorantami: Adamem Antoniewiczem (którego rozprawa dotyczy literatury *fantasy*), Zorianą Czajkowską (piszącą doktorat o Lwowie w twórczości współczesnych pisarzy polskich, ukraińskich i rosyjskich), Adrianą Loiodice (analizującą recepcję polskiej literatury we Włoszech), Marią Belonogovą (badającą percepcję Witkacego w Rosji) i Zhao Weiting (zajmującą się recepcją twórczości Czesława Miłosza w Chinach).

Profesor Cudak systematycznie rozwija też utworzony w 2013 roku i działający przy Katedrze Międzynarodowych Studiów Polskich kierunek dwustopniowych interdyscyplinarnych studiów, przeznaczony dla Polaków i cudzoziemców zainteresowanych polską kulturą w wymiarze inter- i transnarodowym. Kształcą się na nim przyszli eksperci ds. relacji międzykulturowych oraz transgranicznych w dziedzinie biznesu, dyplomacji, turystyki, publicystyki kulturowej, doradztwa kulturowego i translatoryki. Równolegle, z inicjatywy Jubilata, w ramach stacjonarnych studiów na filologii polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach utworzono osobną specjalność glottodydaktyczną „Nauczanie polonistyczne wśród cudzoziemców". Zastąpiła ona wcześniej koordynowane przez Profesora moduły literaturoznawcze na tym kierunku: „Język polski i literaturę polską w świecie" oraz „Literaturę polską w świecie". Z uwagi na doświadczenie w pracy ze studentami cudzoziemskimi i zaangażowanie w proces umiędzynarodowienia uczelni Jubilat został mianowany pełnomocnikiem Dziekana Wydziału Filologicznego UŚ ds. międzynarodowych studiów polskich.

W uznaniu wieloletnich zasług na rzecz środowiska akademickiego i społeczności studenckiej Profesor Cudak otrzymał znaczące wyróżnienia – zarówno na szczeblu uniwersyteckim, jak i ministerialnym. W 1996 roku został nagrodzony Medalem Komisji Edukacji Narodowej, w roku 2005 – Złotą Odznaką „Za zasługi dla Uniwersytetu Śląskiego", a w 2013 roku – Złotym Krzyżem Zasługi. Wymienione nagrody stanowią ukoronowanie dotychczasowego dorobku Jubilata – jako badacza i jako dydaktyka. Profesor nie ustaje jednak w wysiłkach podejmowania

kolejnych inicjatyw naukowych i dydaktycznych. Kontynuuje tym samym misję propagowania języka polskiego oraz polskiej kultury w świecie, a także animowania współpracy polonistyki krajowej z polonistykami zagranicznymi.

Dr Katarzyna Frukacz – adiunkt w Katedrze Międzynarodowych Studiów Polskich Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W latach 2013–2014 wykładowczyni w Szkole Języka i Kultury Polskiej UŚ. Autorka 12. tomu z serii „Czytaj po polsku. Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego jako obcego" (2016), książki *Polski reportaż książkowy – przemiany i adaptacje* (w druku), artykułów w polskich i zagranicznych monografiach oraz czasopismach naukowych, a także tekstów publicystycznych i popularnonaukowych zamieszczanych w internetowych serwisach kulturalnych i recenzenckich. Zainteresowania naukowe: polski i zagraniczny reportaż literacki, konwergencja mediów, komunikowanie masowe, publicystyka prasowa i internetowa, genologia literacka i dziennikarska.

BIBLIOGRAFIA WYBRANYCH PRAC PROFESORA ROMUALDA CUDAKA

OPRACOWAŁA KATARZYNA FRUKACZ

KSIĄŻKI AUTORSKIE

Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.

Czytając Białoszewskiego, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk", 1999.

Świetopełna trześć dziwosłów. Interpretacje wierszy i szkice o współczesnej poezji polskiej, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk", 1999.

PUBLIKACJE REDAGOWANE I WSPÓŁREDAGOWANE

SERIA „ZAGADNIENIA I PROBLEMY WSPÓŁCZESNEJ GENOLOGII"

Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej, red. R. Cudak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.

Polska genologia lingwistyczna, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.

Polska genologia literacka, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.

SERIA „LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE"

T. 1: *Zagadnienia recepcji i odbioru*, red. R. Cudak, Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2006; 2009.

T. 2: *W kręgu znawców*, red. R. Cudak, Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2007; 2009.

T. 3: *Obecności*, red. R. Cudak, Katowice: Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo Gnome, 2010.

T. 4: *Oblicza światowości*, red. R. Cudak, Katowice: Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo Gnome, 2012.

T. 5: *Mapowanie, opisy, interpretacje*, red. R. Cudak, Katowice: Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo Gnome, 2014.
T. 6: *Barańczak. Postscriptum*, red. R. Cudak, K. Pospiszil, Katowice: Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo Gnome, 2016.

INNE

Słownik wiedzy o literaturze, red. R. Cudak, M. Pytasz, Chorzów: Videograf II, 2005.
Kultura polska. Silva rerum, red. R. Cudak, J. Tambor, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk", 2002.
Inne optyki. Materiały z międzynarodowej konferencji „Nowe metody, nowe programy, nowe technologie w nauczaniu kultury polskiej i języka polskiego jako obcego", red. R. Cudak, J. Tambor, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.
Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy, red. R. Cudak, M. Melecki, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego; Mikołów: Instytut Mikołowski, 2001.
Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje, red. R. Cudak, M. Pytasz, Katowice: Videograf II, 2000.
Barańczak S., *Pomyślane przepaście. Osiem interpretacji*, układ i oprac. J. Tambor, R. Cudak, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1995.
Skamander, t. 5: *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, R. Cudak, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1986.

REDAKCJA NAUKOWA SERII

„CZYTAJ PO POLSKU". MATERIAŁY POMOCNICZE DO NAUKI JĘZYKA POLSKIEGO JAKO OBCEGO [RAZEM Z J. TAMBOR I W. HAJDUK-GAWRON]

T. 1: Bolesław Prus: *Kamizelka*; *Z legend dawnego Egiptu*, oprac. W. Hajduk-Gawron, M. Smereczniak, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003; 2006; 2013; 2014.
T. 2: Henryk Sienkiewicz: *Latarnik*; *Janko Muzykant*, oprac. A. Achtelik, W. Hajduk-Gawron, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004; 2008; 2009; 2012; 2015.
T. 3: Maria Konopnicka: *Nasza szkapa*. Eliza Orzeszkowa: *Dobra pani*, oprac. M. Bąk, B. Morcinek, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004; 2011; 2013; 2015.
T. 4: Stefan Żeromski: *Siłaczka*; *Rozdziobią nas kruki, wrony…*, oprac. A. Szol, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004; 2011; 2013; 2015.
T. 5: Andrzej Sapkowski: *Wiedźmin*, oprac. J. Malejka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007; 2013; 2015.
T. 6: Natasza Goerke: *Paralele*. Ryszard Kapuściński: *Wewnątrz góry lodowej*, oprac. M. Czempka-Wewióra, M. Smereczniak, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007; 2011; 2014; 2016.

T. 7: Stanisław Lem: *Jak ocalał świat*; *Maszyna Trurla*; *Wyprawa pierwsza A, czyli Elektrybałt Trurla*, oprac. J. Tambor, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010; 2013; 2015.
T. 8: Zofia Nałkowska: *Przy torze kolejowym*. Tadeusz Borowski: *Proszę państwa do gazu*, oprac. A. Tambor, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011; 2014; 2016.
T. 9: Katarzyna Grochola: *Zdążyć przed pierwszą gwiazdką*, oprac. W. Hajduk-Gawron, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013; 2016.
T. 10: Olga Tokarczuk: *Szafa*, oprac. B. Szałasta-Rogowska, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.
T. 11: Sławomir Mrożek: *Nocny ekspres*, oprac. M. Smereczniak, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016.
T. 12: Jacek Hugo-Bader: *Maską w stronę wiatru*. Włodzimierz Nowak: *Radiobudzik pani Mohs*, oprac. K. Frukacz, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016.

BIBLIOTEKA „POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNEGO”
[RAZEM Z J. TAMBOR]

T. 2: M.J. Mikoś, *Zarys historii polonistyki w Ameryce Północnej*, oprac. M. Smereczniak, Katowice: Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo Gnome, 2012.
T. 3: *Adaptacje I. Język – Literatura – Sztuka*, red. W. Hajduk-Gawron, A. Madeja, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Wydawnictwo Gnome, 2013.
T. 4: *Granice w języku – język w granicach*, red. K. Lisczyk-Kubina, M. Maciołek, Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2014.
T. 5: *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Wydawnictwo Gnome, 2015.
T. 6: Li Yinan, *Literatura polska w Chinach*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Wydawnictwo Gnome, 2017.
T. 7: *Adaptacje III. Implementacje, konwergencje, dziedziczenie*, red. W. Hajduk-Gawron, K. Pospiszil, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Wydawnictwo Gnome, 2018.

„BIBLIOTEKA INTERPRETACJI”
[RAZEM Z J. TAMBOR]

T. 1: D. Pawelec, *Czytając Barańczaka*, Katowice: Wydawnictwo Gnome, 1995.
T. 2: J. Olejniczak: *Czytając Miłosza*, Katowice: Wydawnictwo Gnome, 1997; 2011.
T. 3: R. Cudak, *Czytając Białoszewskiego*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1999.
T. 4: D. Opacka-Walasek, *Czytając Herberta*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2001.

1992 – nadal: redaktor naczelny „Postscriptum Polonistycznego” (półrocznika krajowych i zagranicznych polonistów)

STUDIA I ARTYKUŁY

POEZJA

HASŁA W SŁOWNIKACH I LEKSYKONACH

Wojaczek Rafał, w: *Słownik pisarzy śląskich*, t. 4, red. J. Lyszczyna, D. Rott, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.

Bóg w poezji; *Poezja Leśmiana*; *Poezja lingwistyczna*; *Poezja Wojaczka*; *Skamander*; *Turpizm*; *»Wiosna i wino« Wierzyńskiego*, w: *Słownik literatury polskiej*, red. M. Piechota, M. Pytasz, P. Wilczek, Katowice: Videograf II, 2006.

Bóg w poezji; *Poezja Leśmiana*; *Poezja lingwistyczna*; *Poezja Wojaczka*; *Skamander*; *Turpizm*; *»Wiosna i wino« Wierzyńskiego*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. M. Pytasz, Katowice: Videograf II, 2001.

Bóg w poezji; *Poezja Leśmiana*; *Skamander*; *»Wiosna i wino« Wierzyńskiego*, w: *Literatura polska 1918–1947*, red. M. Pytasz, Katowice: Videograf II, 1996.

Poezja lingwistyczna; *Poezja Wojaczka*; *Turpizm*, w: *Literatura polska 1947–1995*, red. M. Pytasz, Katowice: Videograf II, 1996.

ANALIZY I INTERPRETACJE WIERSZY

Piety. Miniatura interpretacyjna, w: *Balaghan. Mikroświaty i nanohistorie*, red. M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.

Albo. „Święta Teresa Berniniego" Jarosława Iwaszkiewicza jako ekfraza, „Slavica" 2011, t. 39–40.

Rafał Wojaczek: „Piosenka z najwyższej wieży". Notatki do lektury wiersza, w: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje. Seria trzecia*, red. W. Wójcik, J. Kisiel, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.

„Piosenka bohaterów II" Rafała Wojaczka. Lektura wiersza, w: *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. R. Cudak, M. Melecki, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego; Mikołów: Instytut Mikołowski, 2001.

Obroty rzeczy, obroty słowa (»Karuzela z madonnami« M. Białoszewskiego), w: *Poezja polska. Interpretacje*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler, Katowice: „Książnica", 2000.

Ostatnie sprawy, ostatnie wiersze (Wiersze późne M. Białoszewskiego), w: *Poezja polska. Interpretacje*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler, Katowice: „Książnica", 2000.

Pani Gość u Mistrza Mirona (»Wywiad« M. Białoszewskiego), w: *Poezja polska. Interpretacje*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler, Katowice: „Książnica", 2000.

Antoni Słonimski: „Rozmowa z poetą", w: *Poezja polska od romantyzmu do dwudziestolecia międzywojennego. Interpretacje*, red. A. Kowalczykowa, T. Marciszuk, Warszawa: Stentor, 1999.

Kazimierz Wierzyński: „Ojczyzna chochołów", w: *Poezja polska od romantyzmu do dwudziestolecia międzywojennego. Interpretacje*, red. A. Kowalczykowa, T. Marciszuk, Warszawa: Stentor, 1999.

„Piosenka bohaterów II" Rafała Wojaczka. Lektura wiersza, w: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1938–1989)*, red. A. Nawarecki, współpr. D. Pawelec, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.

„Ucieczka" Adama Mickiewicza (Ślady oralności w balladzie), w: *Adam Mickiewicz. Texty a kontexty. Materialy z mezinarodni vedecke konference uskutecnene v Olomoci 24. a 25. listopadu 1998*, red. M. Sobotková, J. Fiala, Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, Danal, 1999.

Rafała Wojaczka „Piosenka bohaterów II", „Arkadia" 1998, nr 4/5.

Jedność i zróżnicowanie. O wierszach „Wiosny i wina" oraz „Wróbli na dachu" Kazimierza Wierzyńskiego, w: *Skamander*, t. 10: *Studia i szkice*, red. I. Opacki, współudz. J. Piotrowiak, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1995.

Miron Białoszewski: „Tryptyk pionowy", „Postscriptum" 1994, nr 9–10.

Dziwna kolęda. Wokół „Kolędy" Jana Lechonia, w: *Skamander*, t. 8: *Szkice i interpretacje*, red. I. Opacki, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1991.

„Otom przed Tobą, Abraham". Lektura wiersza Józefa Wittlina „Trwoga przed śmiercią", w: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1990.

Pamiętnik i miłość. O „Pamiętniku miłości" Kazimierza Wierzyńskiego, w: *Skamander*, t. 5: *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, R. Cudak, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1986.

„Sobą jesteś, ale kto cię z ciebie wzywa?" Komentarz do wiersza Jarosława Marka Rymkiewicza „Daphnis w drzewo bobkowe przemieniła się", w: *Wśród poetów współczesnych. Studia i szkice*, red. W. Wójcik, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1986.

Motyw wspomnienia w „Trzech poematach o Warszawie" Stanisława Balińskiego, w: *Skamander*, t. 4: *Studia o twórczości Stanisława Balińskiego*, red. I. Opacki, M. Pytasz, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1984 [współautorka: M. Cudakowa].

Epizod pod Picadorem. Sytuacje komunikacyjne kawiarni „Pod Picadorem" w wierszach „Wiosny i wina" Kazimierza Wierzyńskiego, w: *Skamander*, t. 2: *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, red. I. Opacki, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1982.

„Inna bajka" Rafała Wojaczka na tle tradycji romantycznej, w: *Prace historycznoliterackie*, t. 10: *Studia romantyczne*, red. I. Opacki, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1978.

„Świetopełna trześć dziwosłów". O języku poetyckim „Słopiewni" Juliana Tuwima, w: *Skamander*, t. 1: *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, red. I. Opacki, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1978.

Interpretacje [T. Peiper: *Footbal*], „Poglądy" 1977, nr 8.

Interpretacje [M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Laura i Filon*], „Poglądy" 1977, nr 16.

Interpretacje [A. Słonimski: *Rozmowa z poetą*], „Poglądy" 1977, nr 17.

„Mogąc pisać wiersze, nie sercem je wyrzynać…", „Nowy Wyraz" 1976, nr 9.

SZKICE, RECENZJE, OMÓWIENIA

Reanimacija poljske poezije, „Jezik in Slovstvo" 2017, nr 2/3.

Wojaczek metafizyczny?, w: *Wojaczek – przeczytany. Szkice i eseje o twórczości Rafała Wojaczka*, red. T. Kunz, A. Poprawa, Kraków: Wydawnictwo EMG, 2016.

Najnowsza poezja polska a media. Wtórna oralność w poezji, w: *Polonistyka wobec wyzwań współczesności. V Kongres Polonistyki Zagranicznej, Brzeg–Opole, 10–13 lipca 2012 r.*, t. 1, red. S. Gajda, I. Jokiel, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2014.

Poesie und Tabu (Am Beispiel der Poesie von Rafał Wojaczek), w: *Empathie und Tabu(bruch) in Kultur, Literatur und Medizin*, red. G. Lehmann-Carli, Berlin: Frank & Timme, 2013.

Poezja i tabu (na przykładzie poezji Rafała Wojaczka), w: *Omagiu Profesorului Constantin Geambaşu la 65 de Ani*, red. A. Olteanu, Bucuresti: Editura Universităţii din Bucureşti, 2013.

Reanimacje poezji polskiej, w: *Sztuka to rzemiosło. Nauczyć Polski i polskiego*, t. 3, red. J. Tambor, A. Achtelik, Katowice: Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo Gnome, 2013.

Barwy w poezji Wojaczka, w: *Zaczytani. Tom jubileuszowy dla Profesor Anny Węgrzyniak*, red. M. Bernacki i in., Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, 2012.

O powstawaniu gatunku (z martwych) i nie tylko. Rafała Wojaczka próba eklogii, w: *Metamorfozy gatunków w kontekście środkowoeuropejskim*, t. 4: *Gatunek – rzeka podziemna* [*Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, sv. IV: *Žánr – ponorná řeka*], Praha: Verbum, 2009.

Poezja polska XX i XXI w. jako pole gier, „Slavia Occidentalis Iaponica" 2009, t. 12.

Dokąd odchodzi poeta? W 30. rocznicę śmierci Rafała Wojaczka, „Śląsk" 2001, nr 5.

Dystych w poezji Rafała Wojaczka, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.

Wstęp, w: *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. R. Cudak, M. Melecki, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego; Mikołów: Instytut Mikołowski, 2001.

Polska poezja lingwistyczna a problem poezji i języka, w: *Vox Humana. Bolla Kalman Professzor Hetvenedik Szuletesnapjara*, red. É. Foldi, K. Gadányi, Budapest: ELTE, 2000.

Der Mythos in der polnischen Poesie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, w: *Das XX. Jahrhundert: Slavische Literaturen im Dialog mit dem Mythos*, red. A. Richter, E.G. Muscenko, Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 1998.

Nie ma rozpusty większej niż myślenie [rec. A. Węgrzyniakowa, *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Katowice: Towarzystwo Zachęty Kultury, 1996], „Postscriptum" 1996, nr 19.

Rafał Wojaczek – który jest, „Śląsk" 1995, nr 2.

Biblia Rafała Wojaczka. Szkic, w: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, A. Nawarecki, D. Pawelec, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993.

„Emigracja walcząca" i jej poezja, w: *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, red. J. Garliński i in., Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk", 1993.

Oczy, twarze, lustra. Obsesja wzroku w powojennej poezji Wacława Iwaniuka, w: *Szkice o twórczości Wacława Iwaniuka*, red. I. Opacki, współudz. Z. Mokranowska, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1992.

Poetka ostatniego trzydziestolecia XX wieku [rec. E. Lipska, *Versei. Vàlogatta*, przeł. i posł. G. Kerényi, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979], „Literatura na Świecie" 1982, nr 9.

Metafora językowa w poezji lingwistycznej (Próba systematyzacji), w: *Studenckie zeszyty filologiczne. Z problemów literatury XXX-lecia PRL*, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1975.
Wobec własnego czasu czy przyszłości?, „Poglądy" 1975, nr 6.

LITERATUROZNAWSTWO

GENOLOGIA

Gatunek literacki i granice. Rozważania pograniczne, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5: *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.
Polskie pieśni religijne jako teksty kultury, „Spotkania Polonistyk Trzech Krajów. Chiny, Korea, Japonia", R. 2012/2013.
Genologiczne pogranicza i ekwiwalencje, w: *Gatunki mowy a ich ewolucja*, t. 4: *Gatunek a komunikacja społeczna*, red. D. Ostaszewska, współudz. J. Przyklenk, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
Genologia i literatura współczesna. Prolegomena, w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
Gatunek i literatura, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 3: *Gatunek a odmiany funkcjonalne*, red. D. Ostaszewska, Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2007.
Rzut oka na polską genologię literacką, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
Kolęda w polskiej poezji współczesnej. Prolegomena, w: *Tkanina. Studia. Szkice. Interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003.
Współczesna polska kolęda poetycka. Prolegomena, „Acta Polonica Monashiensis" 2001, nr 1.
Gatunek literacki; *Krzyżowanie się postaci gatunkowych wg Ireneusza Opackiego*; *Rodzaj literacki* [hasła], w: *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*, red. R. Cudak, M. Pytasz, Katowice: Videograf II, 2000.
Sytuacja gatunków we współczesnej poezji polskiej a perspektywy genologii, w: *Genologia i konteksty*, red. C. Dutka, M. Mikołajczak, Zielona Góra: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze, 2000.
Artykuł wstępny, w: *Leksykon szkolny. Gatunki paraliterackie, publicystyczne i użytkowe*, red. M. Pytasz, Gorzów Wielkopolski: „Silva Rerum", 1993.
Kazanie, w: *Leksykon szkolny. Gatunki paraliterackie, publicystyczne i użytkowe*, red. M. Pytasz, Gorzów Wielkopolski: „Silva Rerum", 1993.
Hej, kolęda, kolęda!, „Postscriptum" 1992, nr 3.

TEORIA LITERATURY I KULTURY

Tabu und der thanatologische Diskurs, w: *Empathie im Umgang mit dem Tabu(bruch)*, red. K. Johannsmeyer, G. Lehmann-Carli, H. Preuß, Berlin: Frank & Timme, 2014.

Światowość jako kategoria w badaniach nad recepcją literatury, w: *Współczesne problemy badań nad recepcją i oddziaływaniem utworów literackich*, red. L. Jazownik, Zielona Góra: Księgarnia Akademicka, 2013.

Silesia and Zaglebie from the Perspective of Two Sides of a River. The Problem of a Region in Contemporary Europe [*Śląsk i Zagłębie z perspektywy dwóch stron rzeki. Problematyka regionu we współczesnej Europie*], w: *East and Central Europe as a New Potential Power*, Seoul: The Korean Association of Central, East European & Balkan Studies, 2012 [współautorka J. Tambor].

Recepcja literatury jako wyzwanie rzucone polonistyce literackiej?, w: *Polonistyka bez granic*, t. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków: Universitas, 2010.

Dzieło literackie; *Fenomenologiczna koncepcja dzieła literackiego Romana Ingardena*; *Interpretacja dzieła literackiego*; *Kultura literacka*; *Poetyka w świetle językoznawstwa Romana Jakobsona*; *Publiczność literacka*; *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim wg Janusza Sławińskiego*; *Świat przedstawiony*; *Tradycja literacka*; *Życie literackie* [hasła], w: *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*, red. R. Cudak, M. Pytasz, Katowice: Videograf II, 2000.

Moda i wstyd. Tezy, w: *Wstyd w kulturze*, red. E. Kosowska. Katowice 1998.

Europa Środkowo-Wschodnia i postmodernizm [rec. *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema, Katowice: „Śląsk", 1995], „Postscriptum" 1995, nr 13–15.

Semiotyka i kultura [rec. *Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, wyd. 2, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977], „Literatura na Świecie" 1979, nr 8.

Z perspektywy czytelnika [rec. *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977], „Poglądy"1977, nr 18.

DYDAKTYKA I GLOTTODYDAKTYKA

Szlagiery i covery. Piosenka estradowa jako przedmiot edukacji kulturowej cudzoziemców, w: *Przestrzenie spotkania. Tom dedykowany Profesor Ewie Jaskółowej w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018 [współautorka: J. Tambor].

Tekst literacki jako narzędzie pracy i przedmiot refleksji w nauczaniu języka polskiego jako obcego, w: *Literatura w dydaktyce i glottodydaktyce polonistycznej. Seminarium*, Katowice: Multimedialne Wydawnictwo Naukowe „Wykładnia", 2017 [publikacja elektroniczna].

Problematyka adaptacji tekstu w edukacji literackiej cudzoziemców, w: *Edukacja polonistyczna jako zobowiązanie. Powszechność i elitarność polonistyki*, red. E. Jaskółowa i in., t. 1, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016 [współautorka: Wioletta Hajduk-Gawron].

Z perspektywy dydaktyk. Staropolszczyzna dzisiaj, lektury szkolne, glottodydaktyka, literatura dla dzieci i młodzieży [głos w panelu], w: *Przepisywanie kanonu. Zagadnienia modernizacji języka literatury dawnej*, red. P. Próchniak, Kraków: Wydawnictwo Pasaże, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN", 2015 [publikacja elektroniczna].

Academic education of foreigners: based on the example of Polish studies, „Universidade em Debate" 2014, t. 2, nr 1 [współautorka: J. Tambor, A. Achtelik].

Polonistyka współczesna i perspektywy integracji, w: *Polonistyka wobec wyzwań współczesności. V Kongres Polonistyki Zagranicznej, Brzeg–Opole, 10–13 lipca 2012 r.*, t. 2, red. S. Gajda, I. Jokiel, Opole 2014.

Edukacja literacka cudzoziemców w sytuacji przemian, „Postscriptum Polonistyczne" 2012, nr 2.

Полонистическое литературное обучение иностранцев в ситуации перемен, w: *Matieriały Miežđunarodnoj Nauczno-Prakticzieskoj Konfierencii. Krasnojarsk 22–24 listopada 2011*, red. S.P. Wasiljewa i in., Krasnojarsk, 2011.

Edukacja literacka na kursach języka polskiego jako obcego, w: *Sztuka i rzemiosło. Nauczyć Polski i polskiego*, t. 2, red. A. Achtelik, M. Kita, J. Tambor, Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2010.

Tekst w nauczaniu cudzoziemców jako problem, „Acta Universitatis Lodziensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców" 2010, t. 17.

Edukacja literacka w nauczaniu cudzoziemców. Trzy uwagi, w: *Polityka językowa w Europie a certyfikacja języka polskiego i czeskiego*, red. D. Rytel-Kuc, J. Tambor, Frankfurt am Mein: Peter Lang Verlag, 2008.

Verwendung von Literatur im Rahmen der Ausländerbildung. Drei Bemerkungen, w: *Europäische Sprachpolitik und Zertifizierung des Polnischen und Tschechischen*, red. D. Rytel-Kuc, J. Tambor, Frankfurt am Mein: Peter Lang Verlag, 2008.

Notatki do „analizy tekstu kultury". Na przykładzie pogrzebu, w: *Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego*, red. A. Achtelik, J. Tambor, Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2007.

Interpretacja utworu literackiego w szkole z perspektywy rewolucji metodologicznej ostatnich lat, „Postscriptum" 2005, nr 2.

Tekst literacki w nauczaniu języka polskiego jako obcego, w: *Spotkanie. Księga jubileuszowa dla Profesora Aleksandra Wilkonia*, red. M. Kita, B. Witosz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005 [współautorka: J. Tambor].

The Poetic Text in Teaching a Language to Foreigners, „Canadian Slavonic Papers" 2004, t. 46, nr 1/2.

Religijność i kultura religijna we współczesnej Polsce, w: *Kultura polska. Silva rerum*, red. R. Cudak, J. Tambor, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk", 2002.

Współczesny kalendarz polski. Święta, uroczystości i obyczaje, w: *Kultura polska. Silva rerum*, red. R. Cudak, J. Tambor, Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk", 2002.

Computers in teaching Polish as a second language, „Linguistica Silesiana" 2001, t. 22.

Interpretacja tekstu literackiego w edukacji studentów zaawansowanych, w: *Polonistyka w świecie. Nauczanie języka i kultury polskiej studentów zaawansowanych*, red. J. Mazur, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2000.

O wykorzystaniu komputera w nauczaniu języka polskiego, w: *Polonistyka w świecie. Nauczanie języka i kultury polskiej studentów zaawansowanych*, red. J. Mazur, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2000 [współautorka: J. Tambor].

Tekst poetycki w edukacji literackiej i językowej cudzoziemców, „Postscriptum" 2000, nr 3–4.

Tekst poetycki w kształceniu językowym cudzoziemców na poziomie średnim, „Acta Universitatis Lodziensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców" 1998, t. 10.

Program komputerowy jako pomoc w nauczaniu frazeologii języka obcego. Na przykładzie programu „FRAZPOL" – wspomagającego naukę języka polskiego, „Postscriptum" 1997–1998, nr 24–25.

Czy istnieje polski język biznesu?, „Acta Universitatis Lodziensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców" 1996, t. 7/8 [współautorka: J. Tambor].

Komputer w nauczaniu języka polskiego jako obcego, „Postscriptum" 1996, nr 20.

O komputerach i ich pożytkach w nauczaniu języka [rec. R. Dębski, *Komputer w nauczaniu języka polskiego. Przetwarzanie języka w programach dydaktycznych*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1996], „Postscriptum" 1996, nr 20.

O języku „komputerowców", „Język Polski" 1995, z. 3 [współautorka: J. Tambor].

Skrypt dla węgierskich polonistów [rec. I.D Molnár, *Literatura polska XX wieku. 1891–1981. Zarys historycznoliteracki i antologia*, Debrecen: KLTE, 1993], „Postscriptum" 1995, nr 13–15.

Komputerowy program edukacyjny „Gramatyka polska", w: *Merytoryczne kształcenie Polaków ze Wschodu*, red. J. Mazur, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1994 [współautorka: J. Tambor].

Nowatorskie cechy poezji Mirona Białoszewskiego na przykładzie wybranych wierszy. Konspekt lekcji, w: A. Opacka, *Współczesna liryka i film na lekcjach w liceum (konspekty lekcji studenckich)*, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1976.

I.
RECEPCJA I ADAPTACJA

LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE – WYMIARY RECEPCJI

ANDREA F. DE CARLO

Uniwersytet „L'Orientale" w Neapolu
Włochy

LUX IN TENEBRIS. O PERCEPCJI TWÓRCZOŚCI STEFANA GRABIŃSKIEGO WE WŁOSZECH

1.

W OSTATNICH LATACH ZARÓWNO W POLSCE, JAK I ZA GRANICĄ ZAUWAŻAMY wzmożone zainteresowanie pracami Stefana Grabińskiego (1887–1936). Obok wznowień publikacji ukazują się też prace o charakterze naukowym i popularyzatorskim, które zmieniają odbiór jego twórczości i wprowadzają nowe interpretacje wśród krytyków literackich. Chodzi tu o bardziej złożone i dogłębne analizy noweli w ujęciu psychoanalitycznym, a wręcz parapsychologicznym[1].

To ponowne odkrycie Grabińskiego dotyczy także włoskiego rynku wydawniczego. Włochy były pierwszym poza Polską krajem, w którym jeszcze za życia autora nie tylko przetłumaczono, ale i opublikowano niektóre jego prace. Jak podaje krytyk literacki Artur Hutnikiewicz, Grabiński w 1927 roku zwiedzał Italię: najpierw Wenecję, a później zorganizował szybką wycieczkę do Rzymu, aby wrócić ponownie do Wenecji[2]. W Wiecznym Mieście miał okazję poznać slawistę Enrica Damianiego (1892–1953), który później stał się jednym z popularyzatorów twórczości Grabińskiego we Włoszech.

Zdaniem Hutnikiewicza podróże autora do *Belpaese* miały znaczący wpływ na oryginalność i charakter jego twórczości. Stanowiły one nie tylko ważne doświadczenie, jakim jest przebywanie poza granicami kraju, ale i odcisnęły swe piętno na sposobie i treści redagowanych prac. Pobyt Grabińskiego w Wenecji

[1] Zob. A.F. De Carlo, [rec. S. Grabiński, *Il demone del moto. Racconti fantaferroviari*, przeł. M. Pelaia, Viterbo: Stampa Alternativa, 2015], „pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi" 2016, nr 7, s. 211–214.

[2] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Toruń: PWN, 1959, s. 100.

został opisany w powieści *Namiętność (L'appassionata). Opowieść wenecka*, która pierwszy raz ukazała się drukiem w „Dzienniku Poznańskim", a następnie w zbiorze opowiadań wydanym w 1930 roku[3].

W 1928 roku na łamach turyńskiej edycji dziennika „La Stampa"[4] ukazało się opowiadanie *Il treno fantasma. Leggenda ferroviaria* [tyt. oryg. *Błędny pociąg (Legenda kolejowa)*] w tłumaczeniu Damianiego. Opowiadanie to pochodziło ze zbioru *Demon ruchu*. W tym samym roku poprawiona wersja noweli razem z fragmentem *Segnali* [*Sygnałów*] ukazała się w trzecim tomie „Piccola biblioteca slava" [„Małej biblioteczki słowiańskiej"] opatrzonym tytułem *I narratori della Polonia d'oggi* [*Narratorzy dzisiejszej Polski*, Roma: Istituto per l'Europa Orientale, 1928, s. 70–72][5].

Jak podaje Hutnikiewicz, Grabiński w Wenecji poznaje wówczas młodą Stefanię Kalinowską, znaną we włoskim środowisku kulturowym tłumaczkę i recenzentkę polskich nowości wydawniczych, o których ukazywaniu się pisywała w periodyku „Libri del Giorno. Rassegna mensile internazionale"[6] (1918–1954). Tłumaczka postanawia przybliżyć włoskim czytelnikom twórczość Grabińskiego, dokonując przekładu opowiadania *Wezwanie*, które opublikowano w 1929 roku w dzienniku „La Gazzetta di Venezia", a następnie wydano w październiku tego samego roku w periodyku „Tutto". Z ustaleń Hutnikiewicza wynika, że Kalinowska podjęła również próbę zaprezentowania teatrom włoskim dramatu w trzech aktach pt. *Ciemne siły. Willa nad morzem* (1921), ale, niestety, projekt ten nie został zrealizowany[7].

[3] Zob. tamże, s. 101–102.

[4] Zob. wydanie gazety z dnia 28 kwietnia 1928, s. 8. Obecnie wersja do wglądu w archiwum dziennika: http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1157_01_1928_0101_0003_24384876/anews,true/ [dostęp: 12.03.2018].

[5] Zob. G. Mazzitelli, *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa Orientale. Catalogo storico (1921–1944)*, Firenze: Firenze University Press, 2016, s. 129. O działalności Damianiego – zob. też: G. Mazzitelli, *Enrico Damiani slavista*, „Europa Orientalis" 1990, nr 9, s. 401–414; tenże, *Enrico Damiani. Un profilo biografico*, w: tegoż, *Slavica Biblioteconomica*, Firenze: Firenze University Press, 2007, s. 93–98; *Traduzione e dialogo tra le nazioni. Convegno internazionale dedicato alla memoria di Enrico Damiani (Napoli 27–30 settembre 2002)*, red. J.M. Żurawska, Kraków: Collegium Colombinum, 2003; J.M. Żurawska, A.F. De Carlo, *Enrico Damiani Polonista*, w: *Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani 17–18 ottobre 2013*, red. M. Ciccarini, P. Salwa, Roma: Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi a Roma, 2015, s. 61–77.

[6] Wśród utworów, których przekłady Kalinowska publikuje w „Libri del Giorno", należy wspomnieć *Pożogę (L'incendio)* Zofii Kossak-Szczuckiej (1924). Warto również wymienić niektóre tytuły artykułów lub recenzji autorstwa tłumaczki: *Jan Kasprowicz* (1926), *Stanisław Wyspiański* (1926), *Miciński e l'anima polacca* (1927), *Słowacki in Polonia* (1927), *Stanislao Przybyszewski* (1928). Ponadto Kalinowska przetłumaczyła dramat *Eros i Psyche. Powieść sceniczna w siedmiu rozdziałach* Jerzego Żuławskiego [*Eros e Psyche. Romanzo scenico*, wstępem opatrzył E. Damiani, Lanciano: Carabba, 1929].

[7] Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*…, s. 101.

W tym samym czasie, na polu akademickim, Damiani nie ograniczał się jedynie do przekładu dwóch opowiadań Grabińskiego, ale też włączył jego twórczość do swoich esejów poświęconych najbardziej znanym i cenionym pisarzom ówczesnej literatury polskiej. We wstępnym artykule dotyczącym prozy *Il racconto nella letteratura polacca contemporanea* [*Opowiadanie we współczesnej literaturze polskiej*] z 1946 roku Damiani opisuje opowiadanie *Błędny pociąg* w następujący sposób:

> oryginalny koloryt i zaprezentowanie w soczewce powiększającej, ale nie deformującej, chorobliwej możliwości zarażenia się fenomenem zbiorowej sugestii. Mówi [opowiadanie Grabińskiego – przyp. A.DC.] o tak wielu faktach dotyczących tego gatunku, powiększonych w sposób hiperboliczny, ale nie jest dokumentem tragicznego, masowego szaleństwa monstrualnej sekwencji aberracji naszych czasów![8]

W tomiku *I narratori della Polonia d'oggi* fragmenty *Błędnego pociągu* i *Sygnałów* zawierają syntetyczny aparat krytyki dotyczący ówczesnej literatury polskiej[9]. Damiani, opierając się prawdopodobnie na opinii innego krytyka, Karola Irzykowskiego, pisze o Grabińskim jako o „polskim Poem" – twierdzi, że „Stefan Grabiński różni się od innych pisarzy, a jego twórczość wykazuje zbieżności ze sztuką Edgara Poego"[10]. W książce *Novellieri slavi* Damiani wyjaśnia:

> Nie można w zasadzie zaprzeczyć, że także w przypadkach, gdzie czysta fantazja wydaje się mieć przewagę (jak to ma miejsce w niepowtarzalnej powieści *Żywe kamienie* Berenta oraz w fantastycznych opowiadaniach *Demon ruchu* Grabińskiego), również tam w głębi, to samo wyobrażenie jest w służbie fundamentalnego realizmu pewnych szczególnych sytuacji psychologicznych, które autor ubiera w kolory imaginacji i magii, aby osiągnąć określone efekty sztuki[11].

[8] „un'originale coloritura e rappresentazione attraverso una lente, sia pur di ingrandimento, ma non deformante, delle morbose possibilità di contagio d'un fenomeno di suggestione collettiva. Di quanti fatti propri di questo genere, iperbolisticamente ingigantiti, non è documento proprio la tragica follia di masse della mostruosa sequela di aberrazioni dei nostri giorni!". E. Damiani, *Il racconto nella letteratura polacca contemporanea*, w: *Novellieri slavi. Panorama della letteratura novellistica russa, ucraina, polacca, boema, slovacca, serba, croata, slovena e bulgara*, red. E. Lo Gatto, E. Damiani, Roma: De Carlo Editore, 1946, s. 379. Zawarte w artykule tłumaczenia z języka włoskiego, jeśli nie wskazano inaczej, są moje – A.DC.

[9] Zob. C. Salmeri, *La riscoperta di Stefan Grabiński. Traduzioni e ricezione dello scrittore in Italia*, w: *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft. Visions, Correspondences, Transitions*, red. K. Gadomska, A. Loska, współudz. A. Swoboda, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 169.

[10] „Diversissimo da tutti i precedenti e in generale da ogni altro scrittore polacco è Stefan Grabiński, la cui arte trova piuttosto una qualche parentela con quella di Edgardo Poe". E. Damiani, *Il racconto nella letteratura polacca contemporanea*…, s. 379.

[11] „Non si può in sostanza negare che anche nei casi in cui la pura fantasia sembra prendere il sopravvento (come, per esempio, nell'originalissimo romanzo: *Żywe kamienie* di Berent e nei fantastici racconti di *Demon ruchu* di Grabiński), anche là, in fondo, la fantasia stessa sia posta al servizio del realismo fondamentale di determinate situazioni psicologiche speciali, che l'autore riveste precisamente

W rzeczywistości nowelistyczna twórczość Grabińskiego nie tylko zapuszcza korzenie w mimetyczno-realistyczną narrację sięgającą XIX wieku, ale też w fantastyczny sposób łączy literackie tendencje początków XX wieku z poetyką autora. Ta ostatnia jest natomiast owocem niespotykanego wcześniej powiązania nadprzyrodzoności z wyjątkowo realistycznym opisem świata, z którego wypływa zafascynowanie rzeczywistością wiecznie owładniętą poczuciem zagrożenia, lęku i nieuchronnego końca[12].

2.

Po okresie, w którym były publikowane artykuły i przekłady Damianiego, we Włoszech nastąpił zastój w podejmowaniu tematów związanych z twórczością Grabińskiego. Trwało to aż do 2008 roku, kiedy miłośnik literatury grozy Andrea Bonazzi na swym blogu „In Tenebris Scriptus" zamieścił artykuł o charakterze popularyzatorskim: *Stefan Grabiński. Ottant'anni di amnesia italiana per un grande autore europeo del fantastico* [*Stefan Grabiński. Osiemdziesiąt lat włoskiej niepamięci o wielkim europejskim autorze fantastyki*][13]. Stwierdził w nim:

> Nie był on [Grabiński – przyp. A.DC.] autorem wschodnioeuropejskim początku wieku, który umarł bez grosza przy duszy, szybko zapomniany i ignorowany przez długie lata, gdyż od dawna jesteśmy w posiadaniu jego opowiadań znajdujących się w każdej liczącej się klasycznej antologii kryminałów i thrillerów. Niestety, jego nazwisko zostało praktyczne wymazane z pamięci włoskich czytelników oraz z eseistyki i najnowszych opisów historii literatury i gatunku. Zapomniane – mimo że już jakiś czas temu został ponownie odkryty dzięki angielskim wydaniom jego prac. Nazwisko zapomniane, mimo że to właśnie we Włoszech dokonano pierwszych za granicą tłumaczeń jego twórczości już na początku lat 20. ubiegłego wieku (…). Polak Stefan Grabiński był autorem niesamowitych fantastycznych opowiadań, pisarzem zdecydowanie nietuzinkowym zarówno w ówczesnych czasach, jak i w tradycji literackiej swojego kraju. Zapłacił wysoką cenę za swą literacką bezkompromisową postawę wobec krytyki i czytelników. Całkowicie oddał się fantastycznej, ponadnaturalnej narracji, a zwłaszcza szczególnemu typowi opowiadań *weird*, które można było spotkać w Europie Zachodniej i za oceanem, ukazując wyeksploatowany już styl gotycki w świetle nowych wyzwań i poszukiwań naukowych, filozoficznych oraz wszczepiając w ów styl symbolikę czasów współczesnych i postępu, jak na przykład motyw kolei i pociągów, będących tłem wielu jego opowiadań[14].

---

di colori fantastici per raggiungere dati effetti d'arte". Tamże. Zob. również: tenże, *I narratori della Polonia d'oggi*…, s. 79.

[12] A.F. De Carlo, *»Speculum animae«. Metafore catottriche nei racconti di Stefan Grabiński*, „pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi" 2017, nr 8, s. 55.

[13] A. Bonazzi, *Stefan Grabiński. Ottant'anni di amnesia italiana per un grande autore europeo del fantastico*, „Hypnos" 2011, nr 8, s. 21. Zob. również: http://in-tenebris-scriptus.blogspot.it/2008/11/stefan-grabi ski.html [dostęp: 28.02.2018].

[14] „Non fosse stato un autore dell'Est europeo d'inizio secolo, morto in bolletta, scordato e ignorato così rapidamente e a lungo, avremmo da tempo i suoi racconti inclusi in ogni antologia di classici del

W 2011 roku na łamach pisma „Hypnos" zostały opublikowane dwa opowiadania Grabińskiego w tłumaczeniu Andrei Bonazziego: *Dziedzina* i *W przedziale*. W następnym roku w Wydawnictwie Hypnos ukazała się antologia *Il villaggio nero* [*Czarna wólka*], w której znalazły się utwory z kilku tomików: *Demon ruchu* (opowiadania: *Demon ruchu* i *Engramy Szatery*), *Szalony pątnik* (*Szary pokój*, *Saturnin Sektor*, *Dziedzina*), *Niesamowita opowieść* (*Spojrzenie*, *Kochanka Szamoty*, *W domu Sary*), *Księga ognia* (*Biały Wyrak*, *Zemsta Żywiołaków*) oraz opowiadania pochodzące z tamtego okresu, które opublikowano w prasie: *Czarna wólka* („Wiadomości Literackie" 1924, nr 28) i *Opowieść o grabarzu* („Tygodnik Ilustrowany" 1922, nr 25–26).

Włoskie tłumaczenie zbioru opowiadań pod redakcją Andrei Bonazziego zostało przygotowane na podstawie angielskiej wersji: *The Dark Domain* (Sawtry: Dedalus, 2004)[15]. Mimo że włoski przekład zasadniczo jest wierny polskiemu oryginałowi, to zastrzeżenia budzą metodologiczne oraz wydawnicze wybory, które wydają się mało adekwatne do współczesnych teorii i praktyk tłumaczeniowych.

Wybór opowiadań *Demon ruchu*, który przetłumaczyła na włoski bezpośrednio z języka polskiego Mariagrazia Pelaia, ukazał się drukiem w 2015 roku w Wydawnictwie Stampa Alernativa w Viterbo. To wydanie było wzorowane na pierwszym z 3 tomów *Utworów wybranych* Grabińskiego, zredagowanym przez Artura Hutnikiewicza, a wydanym przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie w 1980 roku. Sama tłumaczka wyjaśnia, że jej włoska wersja była gotowa już w 1997 roku, ale z różnych przyczyn finansowych i organizacyjnych materiał wcześniej nie ukazał się drukiem. W trakcie pracy nad przekładem tłumaczce udało się zachować rytmiczną muzyczność i bogactwo leksykalne charakterystyczne dla prac Grabińskiego. W ten sposób pisze ona o swoim przekładzie:

> doświadczenie tłumaczeniowe, ku mojemu zaskoczeniu, przeobraziło się w fascynującą przygodę polegającą na odstępstwach od klasycznego modelu. Opowiadania ze zbioru *De-*

brivido. Invece, il suo nome è praticamente ignoto al pubblico italiano, persino assente dalla saggistica specializzata come dalle più aggiornate enciclopedie letterarie e di settore. Nonostante la riscoperta da tempo in atto altrove, con le nuove edizioni inglesi in special modo. Nonostante il fatto che proprio in Italia si ebbero le sue primissime traduzioni in altra lingua, pubblicate già nei tardi anni 20. (…) Il polacco Stefan Grabiński fu autore di straordinari racconti fantastici, decisamente inusuali sia per l'epoca che per la tradizione letteraria del proprio paese, pagando a caro prezzo la scelta, senza compromessi verso critica e pubblico, di dedicarsi alla sola narrativa soprannaturale. Anzi, particolarmente a un tipo di racconto *weird* come se ne sarebbe potuto scrivere in Europa Occidentale e oltre oceano, rinnovando gli esausti stilemi del gotico alla luce dei nuovi interrogativi scientifici e filosofici, innestandoli nei simboli stessi della modernità e del progresso: la ferrovia innanzitutto, sfondo a molte delle sue storie più efficaci". Tamże.

[15] Autorem tłumaczenia i wstępu angielskiej wersji był Mirosław Lipiński, zaś posłowiem opatrzyła publikację Madeleine Johnson.

> *mon ruchu* stanowią przykład trzeciego kierunku twórczości Grabińskiego. Klucz, jaki stanowią kolej i pociągi, to zdaniem Hutnikiewicza „dynamiczna teoria bytu", rozpęd witalny w stylu Bergsonowskim, ciągle powstającym z popiołów, to heraklitowe płynięcie rzeki, do której nie można wejść dwa razy[16].

Antologia zawiera opowiadania pochodzące przede wszystkim ze zbioru *Demon ruchu* i, oprócz noweli o tym samym tytule, prezentuje utwory: *Głucha przestrzeń (Ballada kolejowa)*, *Dziwna stacja (Fantazja przyszłości)*, *Ślepy tor* i *Ultima Thule*. Ponadto Pelaia w swoim tomiku zamieściła też prawie zapomnianą już wersję opowiadania *Błędny pociąg* i fragmenty *Sygnałów* pióra Enrica Damianiego, odświeżoną wersję *Przypowieści o krecie tunelowym* oraz opowiadania z innych zbiorów: *Przypadek* (*Namiętność*, 1930) i *Kochanka Szamoty* (*Niesamowita opowieść*, 1922).

3.

Komentując włoski tytuł *Il demone del moto* [*Demon ruchu*] w swoim eseju zatytułowanym *Il demone del moto e la talpa di galleria: il ritorno della magia organicistica attraverso l'universo meccanico ferroviario* [*Demon ruchu i przypowieść o krecie tunelowym: powrót magii organicystycznej przez mechaniczny wszechświat kolejowy*], zamieszczonym na końcu tomiku, tłumaczka wyjaśnia, dlaczego woli użycie słowa *moto* na oznaczenie ruchu zamiast częściej stosowanego wyrazu *movimento*. Wybór tłumaczki był podyktowany tym, że nie chodziło jedynie o „ruch ziemski rozpędzonego pociągu, ale też o ruch jako przemieszczanie się z naszej planety w kierunku przestrzeni kosmicznej"[17].

Ponadto Pelaia podkreśla, że wybór włoskiego odpowiednika terminu *ruch* wiązał się z kartą tytułową drugiego wydania *Demona ruchu,* gdzie jako motto zamieszczono cytat z anonimowego dzieła *Tractatus de motu*: „Motus est enim spiritus quidam immanens mundi" [„Jest to zatem immanentny ruch ducha, który

[16] „l'esperienza traduttiva si è trasformata con mia stessa sorpresa in affascinante avventura con deviazioni dal percorso classico. I racconti tratti da *Il demone del moto* contenuti nella mia scelta esemplificano il terzo movente dell'opera grabińskiana in chiave ferroviaria secondo quella che Hutnikiewicz definisce la »teoria dinamica dell'essere«, lo slancio vitale bergsoniano che sorge continuamente dalle proprie ceneri, lo scorrere eracliteo del fiume in cui non ci si può bagnare due volte". M. Pelaia, *Demoni del moto, talpe di galleria, donne lunari: il ritorno della magia organicistica attraverso l'universo meccanico ferroviario di Stefan Grabiński? Appunti a margine di una traduzione in lingua italiana*, w: *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft*…, s. 147.

[17] „solo di movimento terrestre di un treno in velocità, ma anche di movimento in rapporto agli spostamenti del nostro pianeta nello spazio siderale". M. Pelaia, *Il demone del moto e la talpa di galleria: il ritorno della magia organicistica attraverso l'universo meccanico ferroviario*, w: S. Grabiński, *Il demone del moto. Racconti fantaferroviari*…, s. 234.

jest na tym świecie"]. Należy zauważyć, że również Hutnikiewicz w poświęconym pisarzowi znanym eseju *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)* potwierdza tezę, że kolej była dla Grabińskiego rodzajem metafory, czyli:

> symbolem życia i jego ogniście pulsujących tętn – symbolem demonizmu ruchu, przepotężnej siły, znikąd rodem, co pędzi światy przez międzyplanetarne przestworza w kręgach wirów bez początku i końca – symbolem nikłym wprawdzie i miniaturowym w stosunku do pierwowzoru, lecz niemniej drogim, bo swoim, bo ludzkim, bo ziemskim[18].

W trzecim, nigdy niezrealizowanym wydaniu *Demona ruchu* miało się znaleźć opowiadanie zatytułowane *Engramy Szatery* (przetłumaczone z angielskiej wersji tekstu w tomie pod redakcją Andrei Bonazziego) oraz epilog pt. *Przypowieść o krecie tunelowym*, opublikowany po raz pierwszy w 1926 roku w czasopiśmie „Polonia"[19]. *Przypowieść…*, w opracowaniu i ze wstępem Adriana Mianeckiego, ponownie ukazała się w 2013 roku w czasopiśmie „Litteraria Copernicana" (nr 1, s. 249–281). Zdaniem polskiego redaktora tomu w zamierzeniu Grabińskiego *Przypowieść o krecie tunelowym* stanowiła odświeżenie tematu kolejowego. Pelaia natomiast w swoim posłowiu o charakterze „ekofeministycznym"[20] twierdzi, że chodzi raczej o rozpoznanie: „[Grabiński – przyp. A.DC.] wskazuje źródło, z którego czerpią jego dziwne pociągi widma, jego umarłe tory i ów dziwny korowód fantastyczno-kolejowy (…). Świat, w którym człowiek, zwierzę i roślinność łączą się i porozumiewają, szukając wspólnej obrony przed światem techniki, wojny i destrukcji (…)"[21].

Włoska tłumaczka odczytuje twórczość Grabińskiego w świetle różnych teorii naukowych, a mianowicie: ekofeministycznej teorii amerykańskich badaczek Carolyn Merchant[22] i Claudii von Werlhof, teorii litewskiej antropolog Mariji Gimbutas[23], badaczki Evelyn Fox Keller[24] oraz badaczki mitologii Miriam Robbins Dexter[25].

---

[18] A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*…, s. 149.

[19] Zob. „Polonia" 1926, nr 141, s. 11–12; nr 147, s. 12; nr 154, s. 11–12; nr 161, s. 12.

[20] Zob. A. Amenta, [rec. S. Grabiński, *Il demone del moto. Racconti fantaferroviari*…], „Studi Slavistici" 2016, nr 13, s. 405.

[21] „mostra la fonte a cui attingono i suoi strani treni fantasma, i suoi binari morti e il suo bizzarro corteo umano fantastico-ferroviario (…). Un mondo in cui l'umano, il bestiale e il vegetale si uniscono e comunicano, cercando di difendersi dal mondo della tecnica, della guerra, della distruzione (…)". M. Pelaia, *Il demone del moto e la talpa di galleria*…, s. 253.

[22] W szczególności: C. Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, San Francisco: HarperCollins, 1980; 1990.

[23] M. Gimbutas, *The Civilization of the Goddess*, San Francisco: HarperCollins 1991. Zob. również: taż, *La civiltà della Dea. Il mondo dell'Antica Europa*, t. 1–2, przeł. M. Pelaia, Viterbo: Stampa Alternativa, 2012–2013.

[24] E. Fox Keller, *Reflections on Gender and Science*, New Haven: Yale University Press, 1995.

[25] M.R. Dexter, *Whence the Goddesses: A Source Book*, New York: Teachers College Press, 1990.

Według Pelai bohaterowie Grabińskiego są strawestowanymi postaciami magów okresu Odrodzenia, postrzeganymi jako słudzy natury – wsłuchujący się w nią i ją interpretujący. W ten właśnie sposób tłumaczka odbiera poetycki charakter prozy polskiego autora, stawiając również hipotezę na temat „efektu częstego wprowadzania postaci magów poprzednich epok, którzy posługiwali się językiem pełnych znaków, symboli i dlatego poetyckim”[26]. Bardzo możliwe po prostu, że ów poetycki styl Grabińskiego wpisywał się w pewną tradycję, która od czasów dziewiętnastowiecznej powieści prowadziła do modernistycznych eksperymentów.

Pelaia odkrywa u Grabińskiego pełną symbolikę odnoszącą się do kultu bogini-natury i do odwiecznego cyklu życia-śmierci-odrodzenia[27]. W przeciwieństwie do wielu krytyków, którzy odczytują w twórczości Grabińskiego mizoginiczną wizję kobiecości, tłumaczka poddaje pod dyskusję ten obraz i, przeciwnie, w symbolicznym świecie zaprezentowanym w jego pracach dopatruje się „energii kobiecej, morskiej i bóstw chtonicznych”[28]. Aby to wyjaśnić, Pelaia powołuje się na relacje Grabińskiego z własną matką, opisane m.in. przez Hutnikiewicza[29], oraz na fakt, że pisarz wychował się w domu zdominowanym przez kobiety: siostry, a później córki. Zdaniem Pelai:

> Wydaje się dziwne, że pisarz, który obraca się w świecie pełnym kobiet, może być postrzegany w swojej twórczości jako mizogin, co stoi zresztą w sprzeczności z wydarzeniami z jego biografii. Rozpad małżeństwa (które nie może być traktowane jako element osobowości mizoginicznej) oznaczał dla pisarza powrót do domu matki, która była zawsze jego powierniczką, również literacką[30].

Tłumaczka poddaje ponownej ocenie nie tylko relacje Grabińskiego z płcią piękną, ale też rolę, jaką pełniły negatywne bohaterki jego opowiadań, takie jak: tajemnicza i wampiryczna Jadwiga Kalergis z noweli *Kochanka Szamoty* (1922) oraz namiętna i pełna temperamentu Stanisława Łunińska z *Przypadku* (1930).

---

[26] „Probabile effetto della sua frequentazione dei maghi dell’antichità, che si servivano di un linguaggio pieno di segni e come tale altamente poetico”. M. Pelaia, *Demoni del moto, talpe di galleria*…, s. 147 [przypis 2].

[27] Tamże, s. 148.

[28] „energia femminile, equorea e ctonia”. Tamże, s. 150. Tłumaczka odnosi się do opowiadania pt. *Przypowieść o krecie tunelowym*.

[29] Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*…, s. 60–61.

[30] „Pare strano che uno scrittore che si muove in un mondo familiare tutto femminile possa essere qualificato nel suo aspetto letterario come misogino, in stridente contrasto con la vicenda biografica. Il fallimento matrimoniale (che non può essere considerato elemento di personalità misogina) significa per lo scrittore il ritorno a casa di sua madre, che gli sarà sempre vicino anche come confidente letteraria”. M. Pelaia, *Demoni del moto, talpe di galleria*…, s. 150 [przypis 4].

4.

Koncentrując się, przede wszystkim, na zaproponowanej przez Pelaię interpretacji postaci Jadwigi Kalergis, można stwierdzić, że tłumaczka nie wyklucza ani nie neguje możliwości psychoanalitycznych ujęć Meduzy czy *femme fatale* jako źródła męskiej kastracji, związanej z absorbującym macierzyństwem. Według Pelai chodzi tu o ponowną, parapsychologiczną interpretację mitu stworzenia pierwszej kobiety – Ewy, powstałej z żebra pierwszego mężczyzny. Adam zaś powstał z gliny, do której odsyła nazwisko bohatera noweli – Jerzego Szamoty. Zostało utworzone od słowa *szamot*, oznaczającego materiał, z którego powstał m.in. posąg neolitycznej bogini. Kontakt Jadwigi z Jerzym odbywał się za pośrednictwem Gorgony odwzorowanej na tarczy zawieszonej przed pokojem kobiet. Pelaia uważa, że nie mamy tu do czynienia z kobietą nieczystą, ale wręcz przeciwnie – „ekstremalnie świętą (welon), której tajemnica, w gruncie rzeczy, jest w pewien sposób śmieszna i stanowi parodię zapomnianego kodeksu”[31].

Opierając się na teoriach ekofeministek, von Werlhof i Merchant, Pelaia twierdzi: „Grabiński w swoich opowiadaniach przedstawia kobiecość poza paradygmatem patriarchatu, który ujarzmił naturę za sprawą technologii i nauki; prezentuje on [Grabiński – przyp. A.DC.] kobiecość dziką, niezależną i straszną”[32]. Tak więc, zdaniem włoskiej tłumaczki, ten mroczny aspekt kobiecości mógłby być potraktowany nie tyle jako owoc kultury patriarchalnej, ile jako dwojaka natura Wielkiej Matki – w taki sposób autor odnosi się do kobiecego aspektu świętości[33]. Ów święty wymiar uwidacznia się w *delirium amoris* bohatera. Doświadczenie Szamoty można interpretować jako inicjalne oddanie się erotycznemu spełnieniu – nie jest jednak niczym innym jak uszlachetnieniem mistycznej ekstazy.

W momencie kiedy Szamota spogląda w oczy Jadwigi, ogarnia go erotyczne *delirium*[34]. W spojrzeniu swej tajemniczej kochanki, tak jak w lustrze, dostrzega

[31] „bensì massimamente sacro (il velo), il cui mistero in fondo è anche in qualche modo ridicolo, ormai solo parodia di un codice dimenticato”. Tamże, s. 153.

[32] „Grabiński nei suoi racconti rappresenta a volte un femminile al di fuori del paradigma patriarcale che ha soggiogato la natura attraverso la tecnologia e la scienza: un femminile selvaggio, autonomo e temibile”. Tamże, s. 155.

[33] Zob. tamże, s. 152.

[34] Na temat erotyzmu w prozie Grabińskiego interesująco wypowiedziała się Livia C. Bazu w krótkiej recenzji włoskiego przekładu *Demona ruchu*, zamieszczonej 23 lutego 2016 roku w „Le Monde diplomatique”, dodatku do włoskiej gazety „Il Manifesto”: „Mniej makabryczny niż u Poego i Lovecrafta, [erotyzm u Grabińskiego – przyp. A.DC.] jest rodzajem stempla wrażliwości, przejrzystości, afektywności i witalności (również eros obecny jako temat główny lub drugorzędny jest przepełniony uczuciem, fascynacją i tajemnicą). Jest tam rodzaj specjalnej uwagi, którą postaci kierują w stronę nieznanego, często w stronę dewocji, intymnego uczucia miłości, przyjaźni, przywiązania do osoby lub miejsca ujawniającego swą zaletę bycia drzwiami do innej przestrzeni. / Meno macabro di Poe e Lovecraft, ha uno speciale timbro di sensibilità, più limpida, vitale, affettiva (anche l’eros, presente

swoje odbicie, widzi siebie poprzez inną osobę, staje się inny niż jest, ponieważ w lustrzanym odbiciu wydaje się sobie zmieniony, przeobrażony. I choć Szamota zauważa we wzroku Jadwigi te same znaki, jakie nosi jego ciało, nie dostrzega własnego odbicia, lecz profil bóstwa, które go uwiodło i posiadło:

> Posągowa jej uroda, ujęta w ramę greckich szat, tchnęła niepojętym czarem. Z pod (sic!) cudnych brwi patrzyły czarne, dumne jej oczy, z tlejącym w głębi żarem pragnienia. (…) wpiłem w nią głodne spojrzenie, sycąc długą, długą chwilę spragnione oczy bezmiarem jej piękna[35].

By odnaleźć samego siebie w miłosnym doświadczeniu, Szamota musi zniknąć i ponownie się rozpoznać gdzie indziej. Przed Grabińskim Przybyszewski ujawnił w swej korespondencji, że poprzez uczucie do kobiety kochał samego siebie: „W kobiecie kocham siebie, jedynie siebie, moje do najwyższej mocy spotęgowane ukryte Ja, które się nagle w Miłości przejawi”[36].

Poza tym Jadwiga Kalergis stanowiła inkarnację snów i pragnień Jerzego. Jest to typowy wizerunek wyidealizowanej kobiety, zgodny z patriarchalną tradycją literacką.

I choć Jadwiga była tą, która przyciągnęła Jerzego Szamotę, wybierała dni spotkań, pojawiała się i milczała, kiedy chciała, roztaczała aurę erotyzmu, którego ogrom zaskoczył nawet samego mężczyznę, to finalnie okazała się czystą projekcją pragnień erotycznych bohatera. Przypominała lalkę pozbawioną sił witalnych i duszy oraz spełniającą życzenia swego twórcy. Owa kobieca całość – niema i bez twarzy – w rzeczywistości realizuje seksualne fantazje mężczyzny, którym ten nie jest się w stanie oprzeć. Jednak niepohamowany erotyzm i dzika natura Jadwigi zostają zneutralizowane przez swoją własną nieorganiczną naturę, która czyni z Kalergis nieszkodliwą kukłę, rąbek rozdartej kotary i jednocześnie eteryczny – a może ektoplazmatyczny – „dodatek” do samego Szamoty. Jednym słowem, Jadwiga została stworzona z Szamoty niczym Ewa z żebra Adama. Możemy tu przypomnieć, iż podczas spotkań z tą tajemniczą kochanką dają się zauważyć szczegóły budzące wątpliwości co do natury kobiety. Chcąc poznać tajemnicę wybranki, kochanek wbija szpilkę w nogę dziewczyny i zauważa, że ból i krew pochodzą z jego własnego ciała:

---

come tema principale o secondario, è carico d’affetto oltre che di fascino e mistero). Quella speciale attenzione che proietta i personaggi verso l’ignoto è spesso la devozione, il sentire intimo d’amore o d’amicizia, di connessione, con una persona o un luogo che rivela le sua qualità di porta verso l’altrove”. L.C. Bazu, *Il Demone del moto. Stefan Grabinsky*, „Le Monde diplomatique – Il Manifesto” 23.02.2016, nr 2, s. 5.

[35] S. Grabiński, *Kochanka Szamoty*, w: tegoż, *Niesamowita opowieść. Wybór nowel*, Lwów: Wydawnictwo Dzieł Pogodnych, 1922, s. 11.

[36] Cyt. za: E.K. Kossak, *Dagny Przybyszewska. Zbłąkana gwiazda*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973, s. 78. Mówiąc o swej żonie Dagny, Stanisław Przybyszewski stwierdza: „Kocham ją jak wielkie dzieło mej przez nią narodzonej duszy”. Cyt. za: tamże, s. 125.

> Powoli wyciągnąłem z krawatki opalową szpilkę i zanurzyłem w jej obnażoną nogę. Trysła krew i odezwał się krzyk – lecz z mojej piersi: w tej chwili uczułem w nodze gwałtowny ból. Jadwiga patrzyła z dziwnym uśmiechem na krew sączącą się z jej rany w dużych, rubinowych kroplach. Z ust jej nie wypłynęło ani jedno słowo skargi…[37]

Niektórzy krytycy interpretowali ten epizod w sposób parapsychologiczny: Szamota niechcący dokonał samookaleczenia, ponieważ Jadwiga była zmaterializowanym bytem astralnym pochodzącym z jego ektoplazmy. Osłabienie i zmiany fizyczne bohatera noweli interpretuje się w ujęciu metapsychicznym, mając na myśli śmiertelne znużenie, które ogarnia osoby po przebytym seansie spirytystycznym. Jadwiga Kalergis należała do postaci saprofitycznych, tak jak bohaterka noweli *W domu Sary*, gdzie obserwujemy niekontrolowane pojawianie się duszy (*psyche*), która wiedzie własne życie czerpane wampirycznie z energii życiowej osoby wywołującej duchy[38].

Fenomen ten był badany również przez spirytystów w połowie XIX wieku. Psycholog i badacz średniowiecza Julian Ochorowicz (1850–1917) stwierdził, że widzenia podczas seansów były tym silniejsze, im intensywniejszy był bezruch uczestnika, który zazwyczaj padał na ziemię jak martwy z powodu ogromnego zużycia energii, służącego uzewnętrznieniu podwojonej ektoplazmy[39].

Stopniowemu znikaniu postaci Kalergis towarzyszą gwałtowne zmiany fizyczne Jerzego Szamoty: „Posiwiałem przez jedną noc. Znajomi nie poznają mnie na ulicy. Podobno leżałem przez tydzień bez pamięci i bredziłem w malignie. Dziś dopiero wyszedłem po raz pierwszy z domu. Chwieję się jak starzec i wspieram na lasce. Okropny koniec!…"[40].

Taka sama radykalna zmiana jest widoczna także u bohatera opowiadania *Znak*, który wraca jako starzec w towarzystwie tajemniczej kobiety po odbyciu podróży

[37] S. Grabiński, *Kochanka Szamoty*…, s. 20.

[38] Włoski ezoteryk i pisarz Giuliano Kremmerz (pseud. Ciro Formisano, 1861–1930) określa te istoty mianem „podobnej natury" i twierdzi, że wywodzą się one z emocji ukrytych w naszej podświadomości: z pasji osoby wywołującej duchy i jej pragnienia wytrwania w czystości. Autor pisze: „Siły te wchłaniają moc wytwarzającą dystans, który służy po to, by przenieść się w *enti fluidici*. Zło nie polega na tym, że zmieniają one i fałszują wizję, redukując ją do fantazmatów własnego ja, lecz na tym, że to przeniesienie daje im samodzielne, autonomiczne życie, będące *osobą*. Te postaci wznoszą się ponad ciebie, karmią się twoim życiem aż do obsesji. / „Queste forze assorbono il potere che produce il distacco e se ne servono per *proiettarsi*, per esteriorizzarsi in *enti fluidici*. Il male allora non consiste tanto nel fatto che esse perturbano e falsano tutta la visione, riducendola a fantasmi dell'«io», ma consiste appunto nel fatto che la proiezione ha dato loro una vita autonoma, starei per dire: una *persona*. Tue creature, esse rimbalzano su di te, ovvero si nutrono della tua vita, sino a forme ossessive". G. Kremmerz, *Introduzione alla magia*, red. Gruppo di Ur, t. 1, Roma: Edizioni Mediterranee, 2004, s. 242. Zob. również: tenże, *La porta ermetica*, Roma: Edizioni Mediterranee, 1981.

[39] J. Ochorowicz, *Zjawiska medyumiczne*, t. 3, Warszawa: druk L. Bogusławskiego, 1913, s. 388. Zob. również: R. Bugaj, *Eksterioryzacja – istnienie poza ciałem*, Warszawa: Sigma Not, 1990, s. 174.

[40] S. Grabiński, *Kochanka Szamoty*…, s. 20.

w niezrozumiałe dla ludzkiego intelektu miejsce[41]. Otto Rank, uczeń Freuda, w badaniach na temat dwoistości zatytułowanych *Der Doppelgänger* (1914) zauważa, że destrukcyjna rola kobiety jest przyczyną katastrofy, ponieważ prowadzi do śmierci bohatera[42]. A oto co spotkało Stosławskiego, jedną z ofiar *femme fatale* Sary Bragi:

> Wyniki przekraczały rozmiarami dotychczas znane doświadczenia: organizm uległ przerażającej redukcji; w układzie kostnym widoczne były objawy atrofji (sic!), poznikały całe rzesze tkanek, zmarniały całe gniazda komórek. Był lekki jak dziecko; żelazne palce wagi wskazywały na podziałce śmiesznie małą liczbę. Ten człowiek niknął w oczach![43]

5.

Odnosząc się do teorii Gimbutas, Pelaia konstatuje, że neolityczna bogini nie jest Wielką Matką, ale Boginią Całości, jednocześnie kreatywną i destruktywną, tą, która należy i do sfery Nieba, i Ziemi[44]. Trzeba podkreślić, że archetyp ten jawi się jako wyraźna ambiwalencja: jako silna pozytywna i jednocześnie negatywna natura, jako matka czuła i opiekuńcza z jednej strony, z drugiej zaś jako *femme fatale*. Takie mityczne ujęcie macierzyństwa bazuje na fallicznych, brutalnych i bardzo męskich cechach, które sprawiają, że ów wizerunek jest jeszcze bardziej przerażający poprzez swoją kastracyjną moc. Czyni to z matki istotę *quasi*-biseksualną, seksualnie amorficzną, której obraz może prowadzić do zbieżności przeciwieństw, do złączenia się obu płci wyrażonego w antycznej mitologii poprzez obojnactwo, hermafrodytyzm[45].

Psycholog Patrizia Adami Rook zauważa, że Wielka Matka i kobiecość podświadomie posiadają specyficznie męskie cechy[46]. Człowiek, by lepiej zrozumieć i oswoić wszechogarniający strach i by wytłumaczyć sobie te wszystkie okropności, odwołuje się do obrazów mitycznych, których znajomość pozwala mu opanować lęki. Owe mityczne postacie – Gorgona, Furia czy Meduza – są inkarnacją zła i przerażenia, są czarownicami, wiedźmami i wampirami. Reprezentują sobą ciemne moce kobiecości, a jednocześnie pomagają wyrazić straszliwe wizje oraz umożliwiają ich unicestwienie.

---

[41] Zob. E. Krzyńska-Nawrocka, *Granice Grabińskiego*, „Biuletyn Carpe Noctem" 2012, nr 1, s. 16.

[42] Mamy na myśli opowiadanie *W domu Sary*, w którym bohater, nie mogąc zmienić swej ofiary w wampira, traci dzień po dniu siły witalne: „Wiedziała o zaszłej zmianie – każde lustro pouczało o tym wiernie, a luster było tyle w willi!". S. Grabiński, *W domu Sary*, w: tegoż, *Niesamowita opowieść*…, s. 83.

[43] Tamże, s. 66.

[44] Zob. M. Pelaia, *Demoni del moto, talpe di galleria*…, s. 153.

[45] Zob. M. Eliade, *Mefistofele e l'androgino*, Roma: Edizioni Mediterranee, 1971.

[46] Zob. P. Adami Rook, *Le due Femminilità: la crisi della coscienza femminile nel sogno e nel mito*, Roma: Bulzoni, 1993.

Sara Braga jest tego przykładem: karmiąc się witalną esencją swoich kochanków czerpaną ze stosunków seksualnych, nie tylko zapewniała sobie nieśmiertelność, ale też osiągała pewien stopień podobieństwa do swoich wielbicieli: „W tym momencie spostrzegłem w jej rysach uderzające podobieństwo do Stosławskiego”[47]. W dalszej części bohater porównuje ją do Sfinksa: „niby ciągle się zmienia, a zawsze ta sama”[48]. Po przyjrzeniu się stwierdza:

> Wtedy wzrok mój padł na szereg portretów zawieszonych na lewej ścianie pokoju. (…) Było ich dziesięć w dwóch szeregach równoległych; rząd górny obejmował pięć wizerunków Sary – pod nim umieszczono podobizny pięciu nie znanych mi mężczyzn. Od razu rzucały się w oczy dwa znamienne szczegóły. (…) Mimo to na każdym wyraz twarzy był inny, i to – zadziwiająco podobny do rysów jednego z mężczyzn w szeregu dolnym; słowem, każda z pięciu podobizn Sary miała pod względem podobieństwa swój odpowiednik w wizerunkach mężczyzn[49].

Jednak w kreacjach mitycznych postaci pochodzenia patriarchalnego charakter falliczny oraz męskie atrybuty przypisywane kobiecie podkreślają jej kastracyjną moc, czyniąc z owej kobiety monstrualną istotę porównywalną do wężowatej Meduzy czy postać prawie amorficzną seksualnie, tak jak Amazonki[50]. W twórczości wielu innych pisarzy i malarzy, np. Schulza, Witkacego itd., ten zaczerpnięty z wyobraźni obraz kobiety pożerającej mężczyzn, choć pozornie odległy od wizerunku hermafrodyty, posiada jednak męskie cechy przy równoczesnym zachowaniu wzorca kobiecości.

Nowatorskie i sugestywne opinie Pelai są niewątpliwie punktem wyjścia kolejnych interpretacji – nie tylko kobiecości, ale ogólnie twórczości Grabińskiego. Pelaia przyczyniła się przede wszystkim do zrehabilitowania sposobu postrzegania i rozumienia relacji autora z płcią odmienną. Zgadzamy się z tym, że Grabiński odwołuje się do tradycyjnych (będących na fali w epoce modernizmu[51]) wyobrażeń kobiecości – tzn. do wizerunku demonicznej kobiety jako wampirzycy, czarownicy, uwodzicielki, *femme fatale* – ale z pewnością nie należy posądzać go o mizoginię w życiu prywatnym.

---

[47] S. Grabiński, *W domu Sary*…, s. 71.

[48] Tamże, s. 73.

[49] Tamże.

[50] A.F. De Carlo, *Androginia e trasgressione di genere. Due personalità a confronto Maria Komornicka e Sofija Parnok*, w: *Omosessualità e Europa. Culture, istituzioni, società a confronto. Atti del convegno internazionale, Roma, 29–30 novembre 2005*, red. A. Amenta, L. Quercioli Mincer, Roma: Lithos, 2006, s. 195. Zob. również: tenże, *Il mito di Cleopatra nella poesia di Aleksandr Blok e di Bolesław Leśmian*, w: *Rifrazioni. Scritti in onore di Michaela Böhmig*, red. E. Dammiano i in., Cosenza: La Mongolfiera, 2017, s. 31.

[51] Mamy tu na myśli np. *Anioła śmierci* (1890) Kazimierza Przerwy-Tetmajera, *Próchno* (1903) Wacława Berenta, *Mare tenebrarum* (1912) Wacława Wolskiego, *Świat się kończy* (1912) Jana Kasprowicza, *Mocnego człowieka* (1912–1913) Stanisława Przybyszewskiego.

Podsumowując, należy stwierdzić, że postacie Jadwigi Kalergis, Sary Bragi, Stanisławy Łunińskiej odnoszą się do toposu budzącego strach i przerażenie, do archetypu kobiety fatalnej posługującej się całym arsenałem uwodzicielskich, prawie szatańskich sztuczek, do wizerunku czarownicy czy wampirzycy, która ukazuje swą najbardziej intymną, mroczną, straszną i silną kobiecą stronę, a także budzi lęk i pogardę w kulturze patriarchalnej, mizoginicznej i militarystycznej.

LUX IN TENEBRIS.
ON THE ITALIAN PERCEPTION OF STEFAN GRABIŃSKI'S WORKS

In Italy, the first translation of Stefan Grabiński's works dates back to the early 20th century. Forgotten for over 80 years, the Polish author has been rediscovered by the translators Andrea Bonazzi and Mariagrazia Pelaia. After a short introduction to the reception of his works in Italy, the article author critically analyzes the new Italian interpretations of Grabiński's works. He focuses, in particular, on the critical work of the Italian translator, Mariagrazia Pelaia, and her pioneering perception of Grabiński's compositions according to the eco-feministic theories.

Keywords: Stefan Grabiński, Italian perception, translations, *The Motion Demon*, ecofeminism

Prof. dr Andrea F. De Carlo – od 2011 roku wykładowca języka polskiego i literatury polskiej na Uniwersytecie „L'Orientale" w Neapolu. W latach 2006–2011 był profesorem kontraktowym na Wydziale Języków i Literatury Obcej przy Uniwersytecie Salento w Lecce (Włochy), gdzie prowadził zajęcia z literatury, tłumaczeń i języka polskiego. W swojej pracy naukowej koncentruje się głównie na trzech obszarach badawczych: włosko-polskich związkach literackich, tłumaczeniach poetyckich oraz krytyce tekstów. Wyniki swoich badań publikuje w wielu czasopismach i periodykach włoskich i zagranicznych. Jednym z jego najnowszych opracowań jest projekt badawczy – analiza przekładu *Boskiej Komedii* Dantego w wykonaniu Józefa Ignacego Kraszewskiego.

LI YINAN

Pekiński Uniwersytet Języków Obcych
Chiny

ADAPTACJA LITERATURY POLSKIEJ W CHINACH – NAJNOWSZE OBSERWACJE

ADAPTACJA TO POJĘCIE NIEZWYKLE POJEMNE, WIELOZNACZNE, NP. W OBSZARZE literatury oznacza „dostosowanie utworu literackiego do innych niż pierwotne środków rozpowszechniania (np. ekranizacja) albo do potrzeb nowych odbiorców (np. parafraza i uwspółcześnienie)”[1]. W tym reprezentatywny byłby przekład intersemiotyczny, w którym dzieło niejako tłumaczone jest z języka jednej sztuki na język innej – z wizualnej na werbalną (ekfraza), z werbalnej na muzyczną lub wizualną, z werbalnej na audiowizualną i odwrotnie.

Recepcja literatury polskiej w Chinach, zapoczątkowana w 1906 roku przekładem *Latarnika* Henryka Sienkiewicza, trwa już ponad 110 lat. Mimo dominującej roli osiągnięć translatorskich różnego rodzaju adaptacje cały czas stanowią nieodłączny element promocji literatury polskiej w tym kraju. Już w latach 70. ubiegłego wieku, kiedy to w Chinach ukazał się przekład III części *Dziadów*, recytowano jego fragmenty na scenie chińskiego Artystycznego Teatru Młodzieżowego, a także adaptowano go na słuchowisko w krajowym Pekińskim Radiu Ludowym. Innym ciekawym przykładem jest *Poziomka* Jarosława Iwaszkiewicza, która w latach 80. XX wieku została wpisana w Chinach do kanonu szkolnych lektur obowiązkowych, a jej problematyka pojawiła się nawet wśród tematów ogólnochińskiego egzaminu wstępnego na studia wyższe. Lektura tego utworu uwrażliwia czytelnika na niepowtarzalność i bezpowrotność każdego momentu życia.

Począwszy od XXI wieku, kiedy stosunki chińsko-polskie znalazły się w nowej fazie rozwoju, wymiana kulturalna między tymi krajami staje się coraz bardziej intensywna, szczegółowa i urozmaicona. Intensyfikacja ta przyczyniła się do

[1] Z. i M. Dominów, *Popularny słownik terminów literackich i gramatycznych*, Warszawa: Wydawnictwo Arti, 2013.

stworzenia coraz to nowych adaptacji, które umożliwiają Chińczykom lepsze poznanie literatury polskiej, a co ważniejsze: branie czynnego udziału w odczytaniu arcydzieł wybitnych polskich pisarzy.

WYSTAWA O POLSKICH PISARZACH I ICH TWÓRCZOŚCI

Wystawa jest typowym sposobem promocji literatury. Nie sposób dokładnie wyliczyć, ile wystaw o literaturze polskiej zostało zorganizowanych w Chinach. Można jednak przyjąć, że były one przeważnie inicjatywami polskich instytucji lub owocem współpracy polskich i chińskich ośrodków kulturalnych. Ekspozycje stanowiły przede wszystkim zapewnione przez stronę polską prezentacje, które najczęściej składały się ze zdjęć z opisami. Widzami byli wykładowcy i studenci polonistyki, dyplomaci, ewentualnie kilku miłośników literatury, jednym słowem: wystawy były przeznaczone dla wąskiego grona odbiorców. Przykładem może być wystawa fotograficzna o Czesławie Miłoszu z 2011 roku, kiedy to przypadła 100. rocznica urodzin poety. Ambasada RP w Pekinie, Przedstawicielstwo Światowego Kongresu Poetów w Pekinie i Klub Chińskich Poetów wspólnie zorganizowały w Pekinie seminarium upamiętniające Czesława Miłosza. Wystawa fotograficzna stanowiła część tego przedsięwzięcia. Uczestnikami wydarzenia byli: Maciej Gaca – radca kulturalny Ambasady RP w Pekinie, profesor Yi Lijun – wybitna tłumaczka literatury polskiej, Tu An – wiceprezes Związku Chińskich Poetów oraz inni znani poeci, tłumacze, krytycy i młodzi poloniści. Postronnych obserwatorów było niewielu.

W ostatnich latach, dzięki wzrostowi zainteresowania Polską i chińskiemu rozwojowi technologicznemu, wystawa – jako forma adaptacji literatury polskiej w Chinach – ukształtowała się na nowo, a jej efektywność wzrosła.

14 marca 2016 roku Bronisław Komorowski podczas wizyty w Chinach został poproszony o otwarcie wystawy „Spotkanie z Henrykiem Sienkiewiczem – upamiętnienie 100. rocznicy śmierci pisarza i 110. rocznicy recepcji polskiego noblisty w Chinach". Były prezydent z zainteresowaniem obejrzał ekspozycję, o czym świadczy wpis w księdze pamiątkowej: „Bardzo dziękuję za spotkanie z Henrykiem Sienkiewiczem tutaj w Pekinie. To źródło polskich wzruszeń i dumy". Wystawa prezentowała najważniejsze informacje o twórczości Sienkiewicza i osiągnięciach tłumaczy utworów polskiego noblisty na język chiński. Warto podkreślić, że ta dwujęzyczna ekspozycja została zorganizowana, zaprojektowana i samodzielnie opracowana przez polonistów Centrum Studiów Polskich Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych – pierwszego ośrodka specjalizującego się w studiach polskich w Chinach. To właśnie Bronisław Komorowski, jako prezydent RP, podczas oficjalnej wizyty w Chinach w 2011 roku, uroczyście odsłonił tablicę z nazwą tej

instytucji. W pewnym sensie omawiana wystawa była wyrazem szacunku dla dostojnego gościa.

Półtora miesiąca później polski minister spraw zagranicznych, Witold Waszczykowski, podczas oficjalnej wizyty w Chinach również obejrzał wystawę i otrzymał *Wybór przekładów utworów Henryka Sienkiewicza* opublikowany przez prestiżowe chińskie Wydawnictwo Literatury Ludowej[2]. Nietrudno zauważyć, że literatura, będąca dumą narodu polskiego, jest ważnym narzędziem w zacieśnianiu relacji i utrwalaniu przyjaźni między dwoma narodami, natomiast wystawa o literaturze polskiej staje się istotnym ogniwem kontaktów dyplomatycznych i jest często wykorzystywana w oficjalnych wizytach najwyższej rangi.

Z merytorycznego punktu widzenia wystawa o Sienkiewiczu odniosła sukces. Inspiracją dla jej twórców był Rok Sienkiewicza, 100. rocznica śmierci noblisty, a chińscy poloniści dodali do tego jeszcze 110. rocznicę recepcji jego dzieł w Chinach. Jeden z kuratorów, profesor Zhao Gang, dziekan Wydziału Języków i Kultur Europejskich Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych, stwierdził w przemowie otwierającej wystawę, że ekspozycja ta – przygotowana przez Centrum Studiów Polskich Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych – zorganizowana została w celu upamiętnienia wybitnego polskiego noblisty, refleksji nad historią, zachęcania młodszego pokolenia do kontynuowania badań twórczości Sienkiewicza oraz pogłębienia przyjaźni chińsko-polskiej.

Kuratorzy przedstawili nie tylko życiorys i twórczość pisarza, ale opierając się na wieloletnich badaniach recepcji utworów Henryka Sienkiewicza w Chinach, pokazali także zarys rozwoju tłumaczeń i analiz dotyczących dzieł noblisty. Na wystawie zaprezentowano spis wszystkich przekładów, które ukazały się na chińskim rynku wydawniczym. Oprócz plansz wystawiono także książki – przekłady nowel, opowiadań i powieści Sienkiewicza, od najstarszych pozycji aż do najnowszych wydań.

Organizator zadbał o szeroki odbiór wystawy, w związku z czym umieścił informację o niej na swoim newsletterze na WeChacie, jednej z najskuteczniejszych platform promujących kulturę. Ekspozycja została pokazana w bibliotece uczelnianej, więc nie tylko dyplomaci, profesorowie, tłumacze i studenci byli na uroczystym otwarciu – także miłośnicy kultury i literatury polskiej mogli wziąć czynny udział w wydarzeniu. Studenci z całego uniwersytetu również mieli okazję zapoznać się z twórczością polskiego noblisty.

Nietrudno zauważyć, że opisywana wystawa, zorganizowana samodzielnie przez chińską instytucję, była czymś wyjątkowym w kontaktach dyplomatycznych między Chinami a Polską. W dodatku, docierając do szerszego grona odbiorców, stała się udanym pomysłem na promocję kultury i literatury polskiej w Chinach.

[2] *Wybór przekładów utworów Henryka Sienkiewicza*, przeł. Yi Lijun, Yuan Hanrong, Lin Hongliang, Pekin: Renmin Wenxue Chubanshe, 2011.

PUBLICZNE CZYTANIE DZIEŁ LITERACKICH

Narodowe Czytanie, czyli polską akcję społeczną propagującą literaturę narodową, w ramach której publicznie, również w środkach masowego przekazu, czytane są obszerne fragmenty dzieł, zainaugurowano w 2012 roku. Podobna inicjatywa pojawiła się w Chinach. Jesienią 2011 roku przeprowadzono kampanię *Wiersze w metrze*. Polegała ona na prezentowaniu utworów współczesnych polskich autorów[3] na stacjach metra i w przestrzeni miejskiej Pekinu. Kampania wzbudziła wielkie zainteresowanie chińskiej publiczności. Ekspozycji w Pekinie towarzyszyły spotkania autorskie z polskimi poetami, konkurs *haiku* poświęcony Polsce i Warszawie, warsztaty slamowe dla młodzieży oraz festiwal poetów performerów Spoke'N'Word, w którym wzięli udział poeci z Polski i Chin. Znani polscy twórcy współcześni, tacy jak Jacek Dehnel, Jerzy Jarniewicz i Adam Zdrodowski, byli obecni na inauguracji wydarzenia w Ambasadzie RP, a cykl został zamknięty festiwalem poetów performerów Spoke'N'Word, podczas którego wystąpili czołowi reprezentanci polskiej sceny *spoken word*: Bohdan Piasecki, Weronika Lewandowska, Grzegorz Bruszewski. Dodatkowo, w klubie Bookworm odbyły się występy chińskich poetów i slamerów oraz regularny *slam* poetycki – konkurs poezji mówionej ocenianej przez zgromadzoną publiczność, a także warsztaty z *performance poetry* i *slam poetry*[4] prowadzone przez polskich poetów[5].

W mniejszym gronie, z okazji Roku Sienkiewicza, wiosną 2016 roku odbyło się seminarium poświęcone Henrykowi Sienkiewiczowi, na którym studenci polonistyki Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych czytali wybrane fragmenty *Quo vadis*. Utwór ten został wybrany jako lektura Narodowego Czytania edycji 2016. Studenci występowali w parach: jedna osoba czytała po polsku, druga po chińsku. Umożliwiało to pełniejszy odbiór obu tekstów. Z kolei Kantoński Uniwersytet Spraw Międzynarodowych w 2017 roku zorganizował czytanie *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego – w trakcie spotkania oprócz sposobności

[3] W edycji z 2015 roku można przeczytać wiersze następujących autorów: Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska, Julia Hartwig, Ewa Lipska, Krystyna Miłobędzka, Tadeusz Różewicz, Adam Zagajewski, Ryszard Krynicki, Julia Fiedorczuk, Marzanna Kielar, Julia Szychowiak, Agnieszka Wolny-Hamkało, Marcin Baran, Wojciech Bonowicz, Ernest Bryll, Jacek Dehnel, Jacek Gutorow, Leszek Engelking, Jerzy Jarniewicz, Zdzisław Jaskuła, Edward Pasewicz, Tomasz Różycki, Marcin Sendecki, Krzysztof Siwczyk, Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, Grzegorz Wróblewski, Bohdan Zadura, Adam Zdrodowski.

[4] *Performance poetry* i *slam poetry* to wydarzenia literackie, podczas których poeci spotkali się z publicznością, by razem recytować wiersze. Po recytacji uczestnicy spotkań dyskutowali o swoich refleksjach na temat poezji.

[5] Zob. Li Yinan, *Literatura polska w Chinach*, Katowice: Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo Gnome, 2017, s. 150.

wysłuchania fragmentów dramatu można było także poznać ciekawostki z życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego.

Wieczór poetycki jest popularną formą czytania literatury w Chinach. W 2017 roku przypadła 50. rocznica śmierci Haliny Poświatowskiej. W celu promocji jej twórczości Centrum Studiów Polskich Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych i Instytut Polski w Pekinie wspólnie zorganizowały „Wieczór poezji Haliny Poświatowskiej – seminarium upamiętniające twórczości poetki". Wydarzenie to uświetnił swoją obecnością brat liryczki, Zbigniew Myga, kurator Domu Poezji – Muzeum Haliny Poświatowskiej, który podzielił się z uczestnikami seminarium swoją wiedzą na temat życia i twórczości siostry. W spotkaniu wzięli udział wybitni chińscy tłumacze i poloniści, którzy dyskutowali o utworach Haliny Poświatowskiej. Studenci polonistyki PUJO wzbogacili wieczór recytacją wierszy poetki, prezentując własne przekłady jej wybranych liryków. W związku z promocją wydarzenia opublikowany został zbiór przetłumaczonych wierszy Poświatowskiej (wydanie nieoficjalne) autorstwa studentów polonistyki.

Niedawno w Chinach pojawił się nowy sposób czytania literatury – otóż w styczniu 2018 roku, z okazji wydania przekładów utworów *Dom dzienny, dom nocny* oraz *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk w Chinach kontynentalnych[6], wydawnictwo zorganizowało promocję książek w bardzo nowoczesnej księgarni w centrum miasta. Spotkanie promocyjne nosiło tytuł: „Wieczorowe spotkanie snów". Gościem był autor przekładu – wykładowca pekińskiej polonistyki, profesor Uniwersytetu Pekińskiego, tłumacz *Stu lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza i prozaik – Zhu Yue. Uczestnicy spotkania dzielili się ze sobą swoimi interpretacjami przełożonych książek, a potem każdy z obecnych opowiedział swój najciekawszy sen. Okazało się, że czytelnicy odkryli punkty styczne pomiędzy swoją wyobraźnią a światem wykreowanym w powieści Olgi Tokarczuk.

ADAPTACJA AUDIOBOOKOWA

Nie ulega wątpliwości, że żyjemy w zglobalizowanym świecie, w którym Internet jest wszechobecny. Recepcja literatury polskiej w Chinach odbywa się także dzięki rzeczywistości wirtualnej. Tradycyjnie wydrukowane książki współistnieją z tymi zapisanymi na różnych elektronicznych urządzeniach, a czytanie z wykorzystaniem nowoczesnych technologii staje się coraz popularniejsze. W szybko rozwijającym się społeczeństwie tempo życia dynamicznie wzrasta, otaczająca rzeczywistość jest przepełniona szumem informacyjnym, ludzie coraz

[6] Przekłady tych utworów zostały wydane wcześniej na Tajwanie przez Locus Publishing Company (Taipei, 2003). W nowych chińskich wydaniach zachowano tłumaczenie tekstu w wersji tajwańskiej, a tytuły zostały przetłumaczone w sposób dosłowny.

rzadziej sięgają po książki W takich warunkach adaptowanie literatury do postaci audiobooka jest jednym z najlepszych rozwiązań umożliwiającym i ułatwiającym kontakt z literaturą.

Już w 2011 roku, kiedy obchodzono 100. rocznicę urodzin Czesława Miłosza, powstał w Chinach audiobook zawierający wiersze polskiego noblisty. Znany chiński aktor, Tang Guoqiang, nagrał wiersze: *Dar*, *Obłoki*, *Tak mało*, *Piosenka o końcu świata* oraz poetycki list *Do Tadeusza Różewicza, poety* w tłumaczeniu Yi Lijun. Audiobook był dostępny razem z wrześniowym numerem miesięcznika „Poetry", jednym z najważniejszych chińskich czasopism poświęconych poezji.

5 lat później, z okazji Roku Sienkiewicza, w słynnym polskim studiu dźwiękowym Osorno powstał serial radiowy *Krzyżacy* na podstawie jednej z najpopularniejszych powieści pisarza. Dzięki pomysłowi Audioteki (największego w Polsce serwisu z audiobookami i słuchowiskami *online*), która współpracowała z China Publishing Group, powstała chińska wersja tej polskiej superprodukcji. W nagraniach wzięli udział wybitni aktorzy chińscy specjalizujący się w dubbingu, m.in.: Qi Kejian, Zhang Yunlon czy Jiji. Narratorem słuchowiska był doświadczony aktor dubbingowy Zhan Ze, a reżyserem chińskiej wersji – Guo Zhengjian. Część tych chińskich artystów to bardzo znane osoby na azjatyckim rynku, uwielbiane przez setki milionów ludzi. Premiera pierwszego odcinka audiobooka miała miejsce w Pekinie w dniach 24–28 sierpnia, podczas Beijing International Book Fair 2016. Audiobook jest adaptacją tekstu, który został skrócony do niespełna 7 godzin. Produkcja dźwiękowa przenosi słuchaczy w czasy i miejsca wydarzeń z powieści, a specjalnie nagrane dźwięki oraz wykreowane efekty walk i bitew sprawiają, że słuchający z łatwością zanurzają się w opowiadanej historii.

Uroczysta promocja audiobooka i konferencja prasowa z udziałem przedstawicieli Audioteki, China Publishing Group, Instytutu Książki i Instytutu Polskiego w Pekinie oraz reżyserów polskiej i chińskiej wersji audiobooka odbyła się w trakcie Beijing International Book Fair, na którym Polska, jako jeden z 16 krajów Europy Środkowo-Wschodniej, była honorowym gościem. Zwiedzających polskie stoisko witali rycerze w średniowiecznych strojach, z którymi chętnie się sfotografowano. Odwiedzający mogli posłuchać pierwszego odcinka audiobooka i ściągnąć go bezpłatnie na swój telefon. Dzień wcześniej, podczas gali otwarcia targów dla 600 biorących w nich udział przedstawicieli chińskich i zagranicznych wydawców, w Wielkiej Hali Ludowej zorganizowano koncert muzyki z *Krzyżaków*. Tego samego dnia wieczorem w Fanxing Theatre odbył się wspaniały koncert „Krzyżacy LIVE" z udziałem chińskich wykonawców audiobooka oraz artystów muzyków i realizatorów z Polski. Na końcu słuchacze mieli okazję przeczytać tekst z profesjonalnym aktorami. W grudniu tego samego roku ukazała się kolejna adaptacja. W ramach Festiwalu Kultury Polskiej w Pekinie odbyła się uroczysta premiera audiobooka z chińskim przekładem powieści *Ogniem i mieczem*.

Adaptacja w formie książki czytanej pozwala Chińczykom lepiej zrozumieć polską literaturę i tożsamość Polaków. Krzysztof Czeczot, współproducent oraz współreżyser audiobooka, powiedział:

> Niezwykle zaskakujący był entuzjazm, z jakim Chińczycy przyjęli literaturę Henryka Sienkiewicza. Coś, co nam już spowszedniało, dla nich jest czymś niezwykłym. Są zachwyceni narracją Sienkiewicza. Mówili mi, że jest w tej opowieści niezwykle dużo pasji, spodobał im się bardzo wątek Zbyszka i Danusi, poczucie humoru, mądrość Maćka z Bogdańca oraz odwaga polskich rycerzy. Można śmiało powiedzieć, że dla Chińczyków historia zawarta w *Krzyżakach* brzmi w jakiejś mierze inaczej, niż przed spotkaniem z ich interpretacją tego tekstu[7].

SPEKTAKL TEATRALNY

Praktyka adaptacji tekstów literackich do postaci spektakli teatralnych to jedno z ważnych zjawisk w ramach recepcji literatury w Chinach. Najpopularniejszym przykładem jest *Hamlet* Szekspira. Arcydzieło angielskiego dramatopisarza było dziesiątki razy adaptowane na scenach teatrów w Chinach.

Adaptacja teatralna polskiej literatury opiera się na współpracy polsko-chińskiej. Latem 2015 roku na deskach Pekińskiego Ludowego Teatru Artystycznego – jednej z najstarszych i najważniejszych scen dramatycznych w Chinach – zaprezentowano *Dziady* w reżyserii Michała Zadary. Była to pierwsza inscenizacja tego dramatu pokazywana w Państwie Środka, a jednocześnie pierwszy pokaz spektaklu Zadary za granicą. Po prawie 200 latach od powstania dzieła zostało ono po raz pierwszy w historii wystawione w wersji bez skrótów. Reżyser pokazuje w swojej adaptacji, że tekst polskiego wieszcza nie traci na aktualności i może opowiadać o współczesności również w kraju tak odległym od Polski jak Chiny. Trzy spektakle *Dziadów* pokazano w chińskiej stolicy dzięki współpracy Teatru Polskiego we Wrocławiu, Pekińskiego Ludowego Teatru Artystycznego, Instytutu Adama Mickiewicza oraz Instytutu Polskiego – Wydziału Kultury Ambasady RP w Pekinie. Były one częścią programu Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego. Obejrzało je łącznie ok. 2000 widzów, wśród nich przedstawiciele elity intelektualnej i artystycznej oraz reprezentanci najważniejszych teatrów i instytucji kultury Chin. Chińska publiczność doceniła dramat Mickiewicza w inscenizacji Zadary, po każdym spektaklu nagradzając aktorów i reżysera burzliwymi owacjami[8].

---

[7] *Audiobook „Krzyżacy" podbija Chiny. „Spodobał im się wątek Zbyszka i Danusi"*, https://www.tvp.info/26729670/audiobook-krzyzacy-podbija-chiny-spodobal-im-sie-watek-zbyszka-i-danusi [dostęp: 30.08.2016].

[8] Zob. *Premiera „Dziadów" w Pekinie*, http://www.pekin.msz.gov.pl/pl/c/MOBILE/aktualnosci/premiera__dziadow__w_pekinie [dostęp: 03.08.2015].

Omawiana sztuka została entuzjastycznie przyjęta przez chińską publiczność i otrzymała pozytywne recenzje:

> Dla Bartosza Porczyka rola Gustawa była wielkim wyzwaniem, wymagającym ponad sześciu miesięcy na opanowanie ok. 1600 wersów poezji, w tym liczącego prawie sto minut monologu. Swoim śpiewem i grą aktorską trzyma jednak widzów w oczarowaniu, zabierając ich w bogatą i urozmaiconą emocjonalną podróż, która – pomimo melancholijnych tematów dramatu – wywołuje dużo śmiechu i oklasków w trakcie trwania przedstawienia. (…)
>
> Podróż ta może być długa dla chińskiej publiczności, ale jak wszystkie epickie opowieści, warta jest poświęconego czasu[9].

Sukces spektaklu wiązał się m.in. z tym, że podczas przedstawienia pokazywano przypisy pochodzące z przekładów dramatu, których autorami są najwybitniejsi chińscy tłumacze: Yi Lijun, Zhang Zhenhui i Lin Hongliang.

Kiedy Wydawnictwo Literatury Ludowej opublikowało w 1976 roku przekład III części *Dziadów*, wzbudził on w Chinach niemałe poruszenie, gdyż był pierwszym zagranicznym dziełem literackim wydanym po chińsku po zakończeniu rewolucji kulturalnej[10]. Ukazanie się dramatu polskiego romantyka uznano w związku z tym za pierwszą jaskółkę nowych czasów w kulturze. Prawie 40 lat po pamiętnej publikacji chińskiego tłumaczenia III części *Dziadów* Wydział Kultury Ambasady RP w Pekinie wystąpił z inicjatywą wydania chińskiego przekładu wszystkich części dramatu Mickiewicza. Złożyły się nań publikowane wcześniej fragmenty, które tłumaczyli Yi Lijun (profesor Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych) oraz Lin Hongliang i Zhang Zhenhui (obaj z Instytutu Literatur Zagranicznych Chińskiej Akademii Nauk Społecznych), jak również partie utworu przełożone przez tę trójkę znawców polskiej literatury specjalnie na potrzeby nowej, kompletnej edycji. Wysoka jakość tłumaczenia spowodowała, że widzowie dobrze zrozumieli dramat.

Po adaptacje teatralne sięgają również młodzi chińscy poloniści. Już w 2005 roku studenci pekińskiej polonistyki, aby uczcić 70. urodziny profesor Yi Lijun, przygotowali spektakl *Dlaczego Słowacki jest wielkim poetą?* Przedstawienie powstało na kanwie fragmentu *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, w przekładzie

[9] „For leading actor Bartosz Porczyk, the role of Gustaw was a feat of memorization as well as artistic virtue, requiring more than six months to master the play's 1600 lines or so of poetry, and almost one-hundred minute's worth of soliloquy. Yet he holds the audience spellbound with his singing and acting, taking them on a rich and varied emotional journey that – notwithstanding the play's melancholic themes – elicits a lot of laughter and applause along the way. (…) The journey may be long for Chinese audiences, but like all epic tales, this one is worth the wait" – przeł. Li Yinan. Qi Wei, *The most important play of Polish literature hits Beijing*, http://engli sh.cntv.cn/2015/08/04/VIDE1438619 402254533.shtml [dostęp: 04.08.2015].

[10] Zob. *„Dziady" w kompletnym przekładzie w Chinach*, http://www.pekin.msz.gov.pl/pl/c/MOBI LE/aktualnosci/dziady_po_chinsku [dostęp: 23.07.2015].

autorstwa Yi Lijun. Niemal 10 lat później studenci kantońskiej polonistyki wystawili sztukę *Na pełnym morzu* Sławomira Mrożka. Spektakl cieszył się wielkim zainteresowaniem i zdobył uznanie lokalnych widzów.

Literatura polska stała się także pretekstem do powstania tajwańskiego filmu, który opowiada historię tłumaczki, autorki przekładów poezji Szymborskiej na język chiński. Miał on duży wpływ na kształtowanie się popularności Szymborskiej wśród chińskich odbiorców.

GRA KOMPUTEROWA

Gry we współczesnej kulturze odgrywają ogromną rolę, więc coraz częściej w odniesieniu do tego medium będziemy mieli do czynienia ze zjawiskiem zwanym *adaptation displacement*, które ma miejsce, gdy adaptacja danego dzieła (najczęściej ekranizacja powieści lub komiksu) staje się bardziej znana od pierwowzoru[11]. Często też odbiorcy nie zdają sobie sprawy z tego, że mają do czynienia z adaptacją, a nie dziełem opartym na oryginalnym pomyśle.

Gra komputerowa *Wiedźmin* jest właśnie takim przykładem. Pod jej wpływem w cieszącym się wielkim prestiżem chińskim czasopiśmie „Świat Tłumaczeń SF" (do głównej edycji tego miesięcznika dołączany jest dodatek „Tłumaczenia") ukazało się debiutanckie opowiadanie Andrzeja Sapkowskiego z 1986 roku. Czasopismo zawiera tłumaczenia zachodnich opowiadań SF i *fantasy*, a jego nakład miesięczny wynosi 130 tysięcy egzemplarzy. Przewodnim tematem kwietniowego numeru z 2011 roku była proza Sapkowskiego. Pewnie nie miałoby to miejsca, gdyby nie sukces gry.

Latem 2016 roku Studio CD Projekt RED (twórcy gry *Wiedźmin 3: Dziki Gon*) oraz GAEA (jeden z najszybciej rozwijających się chińskich dostawców interaktywnej rozrywki) ogłosili nawiązanie współpracy mającej na celu wydanie w Chinach gry *Gwint: Wiedźmińska Gra Karciana*. Na okładce wspomnianego czasopisma znalazł się wizerunek Geralta z gry komputerowej. Całe, ponad 150-stronicowe wydanie poświęcone było *Wiedźminowi* (110 stron pisma zajęły opowiadania, a 10 poświęcono grze komputerowej). W magazynie zamieszczono także obszerną notkę biograficzną Andrzeja Sapkowskiego oraz ciekawy artykuł pt. *Zauroczony tragizmem bohatera*, w którym tłumacz zawarł osobiste przemyślenia na temat prozy Sapkowskiego. Polski pisarz zachwycił go m.in. realizmem, wiarygodnością wykreowanego świata pełnego pięknych wschodnioeuropejskich baśni, dojrzałą tematyką utworów i niepokojącym klimatem[12].

[11] Zob. *Wiedźmin popularny w Chinach?*, https://www.bankier.pl/forum/temat_wiedzmin-popularny-w-china ch,19979477.html [dostęp: 09.03.2016].

[12] Tamże.

W całej gamie gatunków sztuk cyfrowych gra komputerowa nie zajmuje uprzywilejowanej, specjalnej pozycji, jednak faktem jest, że właśnie ta forma rozrywki cieszy się w dzisiejszych czasach największą popularnością. Być może stało się tak dlatego, że jako jedyna osiągnęła najbliższy ideałowi (na obecnym etapie rozwoju technologii) sukces w zamienianiu gracza/użytkownika w bohatera swoich światów. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że adaptacja literatury do postaci gry komputerowej jest jedną ze skutecznych metod promocji literatury polskiej w Chinach.

* * *

Podsumowując, omówione procesy: wystawy o polskich pisarzach i ich twórczości, publiczne czytanie dzieł literackich, audiobooki, spektakle teatralne i gry komputerowe składają się na mozaikę form adaptacji literatury polskiej w Chinach XXI wieku. Nietrudno zauważyć, że tego typu przedsięwzięcia realizowane są coraz częściej, a jednocześnie jakość powstających adaptacji jest coraz ciekawsza i lepsza. Przyczyny takiego pozytywnego zjawiska wynikają z intensyfikacji kontaktów kulturalnych między Polską a Chinami. Wytwory adaptacji literatury często stanowią ważny element dyplomacji publicznej obu krajów. Istotną rolę w rozwijaniu stosunków dyplomatycznych odgrywają instytucje kulturalne, takie jak Instytut Polski w Pekinie, Centrum Studiów Polskich Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych, wydawnictwa, teatry itd. Warto dodać, że dzięki dynamicznemu rozwojowi technologii multimedialnej oraz wielkiej przemianie sposobu życia w Chinach nowoczesne formy adaptacji literatury, m.in. audiobooki czy gry komputerowe, mają coraz większy udział w procesie recepcji polskiej twórczości literackiej przez chińskich odbiorców.

Adaptation of Polish literature in China – latest observations

The history of Polish literature reception in China began over 100 years ago. In the 21st century, due to the intensification of cultural contacts between China and Poland, the reception forms of Polish literature have become more diversified. Literary adaptation is often an important element of public diplomacy in both countries. The exhibition about Polish writers and their works, public recognition for foreign literary works, audiobook adaptation, theatre performance and computer games seem to create a mosaic of Polish literature adaptation in China. Thanks to dynamic development of multimedia technology and great changes in Chinese lifestyle, modern forms of literature adaptation, including audiobooks or computer games, make up an increasing proportion in the reception of Polish literature in China.

Keywords: Polish literature, adaptation, reception

Dr Li Yinan – kierownik Katedry Języka Polskiego Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych, badaczka literatury polskiej, tłumaczka. Wykłada literaturę, prowadzi zajęcia z tłumaczenia ustnego. Napisała książkę *Literatura polska w Chinach* (2017).

LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY

Uniwersytet Jagielloński
Polska

NAJNOWSZY DRAMAT POLSKI NA WĘGRZECH[1]

NADRZĘDNYM CELEM TEGO ARTYKUŁU JEST ZAPREZENTOWANIE NAJWAŻNIEJszych informacji o tłumaczeniu polskich dramatów współczesnych na język węgierski, ze szczególnym uwzględnieniem okresu po 2000 roku. Zanim przejdziemy do głównego tematu, warto zwrócić uwagę na specyficzne cechy tłumaczenia literatury polskiej na język węgierski.

Dzięki ożywionej współpracy kulturalnej między naszymi krajami zainteresowanie literaturą polską na Węgrzech od ponad pół wieku utrzymuje się na stałym poziomie. Taki stan rzeczy do pewnego stopnia zawdzięczamy istnieniu dwóch (wcześniej trzech) polonistyk, działających na Uniwersytecie im. Loránda Eötvösa w Budapeszcie oraz Uniwersytecie Katolickim im. Pétera Pázmánya w Piliscsabie. W ostatnich latach największy kryzys dotknął Uniwersytet Debreczyński, gdzie w ramach studiów slawistycznych przez 40 lat prowadzone było kształcenie studentów polonistyki. Zawieszono je akurat w 40. rocznicę otwarcia filologii polskiej. Zamiar reaktywowania studiów polonistycznych w roku akademickim 2018/2019 daje szansę na ponowne zwiększenie zainteresowania kulturą polską we wschodnim regionie kraju.

Przyczyn tysiącletniej przyjaźni między naszymi narodami oraz żywego zainteresowania kulturą polską na Węgrzech i węgierską w Polsce nie można wytłumaczyć racjonalnie. Nieracjonalne powody tejże przyjaźni w XX wieku skutecznie przyczyniły się do rozwoju instytucjonalnych form współpracy kulturalnej. W tym zakresie niewątpliwie ogromne znaczenie miało zawarcie w 1934 roku umowy kulturalnej między Rzecząpospolitą Polską a Królestwem Węgierskim

[1] W imieniu pracowników dawnej Katedry Języka i Literatury Polskiej Uniwersytetu Debreczyńskiego składam gorące podziękowanie Panu Profesorowi Romualdowi Cudakowi za wieloletnią przyjaźń i współpracę z polonistami z Debreczyna. Z całego serca życzymy dużo szczęścia, zdrowia oraz dalszych sukcesów naukowych i zawodowych.

oraz otwarcie Instytutu Polskiego w Budapeszcie w maju 1939 roku. Druga wojna światowa przerwała wprawdzie działalność tej instytucji – *nota bene* pierwszego tego typu „zagranicznego domu kultury" w stolicy Węgier – ale dopiero w momencie rozpoczęcia przez nazistowskie Niemcy okupacji kraju, czyli wiosną 1944 roku. Do tego czasu Instytut był ważnym ośrodkiem kulturalnym uchodźców polskich na Węgrzech. Od reaktywowania Instytutu w 1951 roku promocja literatury polskiej cały czas stanowi jedno z najważniejszych jego zadań. Placówka ta utrzymuje stały i twórczy kontakt z tłumaczami. Organizowane są konkursy dla młodych tłumaczy oraz spotkania z polskimi pisarzami i tłumaczami ich utworów, a na stronach internetowych regularnie umieszczane są informacje o nowościach wydawniczych.

Nie sposób nawet wymienić nazwisk tych wszystkich Węgrów, którzy od drugiej wojny światowej poświęcili się tłumaczeniu literatury polskiej[2]. Z takiej perspektywy czasowej trudno też poprawnie ocenić skalę jej popularności. Polska twórczość literacka, z jednej strony, uważana była i jest za literaturę hermetyczną, co w pewnej mierze ogranicza jej recepcję wśród miłośników literatury obcej. Z drugiej zaś strony, ma stałe grono gorących wielbicieli nieznających języka polskiego, więc kolejne pokolenia tłumaczy nie mogą narzekać na brak zainteresowania utworami z kraju nad Wisłą (to samo dotyczy zresztą pozycji literatury węgierskiej w Polsce).

Głównie z powodów językowych sukces literatury polskiej na Węgrzech zawsze zależał od jakości jej tłumaczenia na węgierski – w czasach dawniejszych przy wykorzystywaniu języków pośredniczących, np. niemieckiego. Pomijając okres przed drugą wojną światową, w latach mniej więcej 1950–1990 na liczbę tłumaczeń polskich utworów największy wpływ wywierały dwa ważne czynniki: doktrynalnie wspierana promocja kultury „bratniego kraju socjalistycznego", która niezwykle szczęśliwie szła w parze z tradycjami dawnej przyjaźni między naszymi narodami, oraz osobiste zainteresowania artystyczne i emocjonalne zaangażowanie tłumaczy. Niekiedy musieli oni dosłownie walczyć o przetłumaczenie i opublikowanie pewnych książek, podczas gdy w latach realnego socjalizmu

[2] W tym miejscu ograniczymy się do osób, które mają duże zasługi w tłumaczeniu polskich utworów ukazujących się na Węgrzech po 2000 roku (jako wydania pierwsze lub kolejne). Do tego grona należą m.in. następujący tłumacze (w alfabetycznym porządku nazwisk): Gábor Benczes S., Endre Bojtár, Géza Cséby, Jolán Cservenits, Gizella Csisztay, Gábor Csordás, István Dabi, Márta Éles, István Eörsi, Irén Fejér, Romána Gimes, György Gömöri, Péter Hermann, Valéria Jakab, Árpád Józsa, Judit Kálmán, Gáspár Keresztes, Noémi Kertész, István Kovács, Gábor Körner, Klára Körtvélyessy, István Mészáros, Zsuzsa Mihályi, Miklós Mitrovits, Beatrix Murányi, Viktória Nagy, Hedvig Éva Nagy, Fanni Nánay, Orsolya Németh, István Nemere, Lajos Pálfalvi, András Pályi, Patrícia Pászt, Noémi Petneki, Judit Reiman, György Rónay, Éva Sebők, Hedvig Szabó, Attila Szalai, Viktória Szathmáry-Kellerman, István Szecskó, Erzsébet Szenyán, Katalin Szirmay, Péter Tempfli, Gábor Török, Vera Wołosz, Gábor Zsille.

wydanie utworów np. Jarosława Iwaszkiewicza z powodów oczywistych nie napotykało większych trudności. Paradoksalnie jednak we wspomnianym okresie „przypadkowo" zrodziły się pewne tłumaczenia niepasujące do ogólnych trendów węgierskiego życia literackiego. Do tego typu przekładów zaliczamy przede wszystkim utwory mało znane nawet w Polsce, które na Węgrzech z różnych powodów nie miały szans, by zyskać większy rozgłos na rynku wydawniczym. Taki przypadek stanowi ukazanie się powieści: *Portki Odysa*[3] Jana Józefa Szczepańskiego w 1961 roku lub *Ci i tamci*[4] Teodora Tomasza Jeża w 1963 roku.

Osobiste zainteresowania tłumaczy z dużo większą niż wcześniej siłą przejawiają się po 1989 roku. Tylko i wyłącznie dzięki działalności przekładowej Lajosa Pálfalviego[5] węgierski czytelnik mógł wziąć do ręki aż 8 książek Józefa Mackiewicza[6]. Ponadto w ciągu ostatnich kilkunastu lat kolejna badaczka i tłumaczka polskiej literatury współczesnej – Patrícia Pászt – poświęciła się tłumaczeniu dramatów z Polski.

---

[3] J.J. Szczepański, *Odüsszeusz a hegyekben* [węgierski tytuł – *Odyseusz w górach* – nie jest specjalnie udany], przeł. I. Mészáros, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961. Z punktu widzenia czytelnika węgierskiego przygody Wincentego z Kasinki Małej stanowią historię tak hermetyczną, że nie mogły liczyć na większe zainteresowanie czytelników. Ponadto Jan Józef Szczepański, który dzięki głośnym, demityzującym książkom na temat wojenno-okupacyjny (*Buty i inne opowiadania*, *Polska jesień*) od razu po drugiej wojnie światowej uzyskał wielką, choć ambiwalentną sławę w kręgach literackich, w momencie ukazania się *Portek Odysa* na Węgrzech akurat nie znajdował się w centrum polskiego życia literackiego. Uważany był za prozaika mało znanego, a zarazem niedocenionego. Węgierskiego przekładu *Portek Odysa* nie można było więc ulokować w gronie licznych, pozytywnych recenzji zaczerpniętych z polskiej prasy kulturalnej.

[4] T.T. Jeż, *Fent és lent*, przeł. M. Bába, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1963. Mimo istotnych walorów artystycznych książka Teodora Tomasza Jeża (1824–1915) nie mogła zyskać popularności z dwóch powodów. Po pierwsze, polski pisarz był na Węgrzech właściwie nieznany, bo żaden inny jego utwór nie został przetłumaczony. Po drugie, choć książka podejmuje tematykę powstania węgierskiego z lat 1848–1849, w którym Jeż uczestniczył, mitoburczy obraz walki, jej przywódców i miejscowej arystokracji nie został zaakceptowany przez odbiorców. Czytelnicy z Węgier byli emocjonalnie związani przede wszystkim z mitotwórczymi powieściami węgierskiego rówieśnika Jeża, Maurycego Jókaiego (1825–1904), który w swych romantycznych utworach (np. w powieści *A kőszívű ember fiai – Synowie człowieka o kamiennym sercu*) podawał łatwo czytelne schematy patriotyczne i nie widział wad po stronie uczestników powstania.

[5] Lajos Pálfalvi – tłumacz literatury polskiej i historyk literatury, urodził się w 1959 roku. Obecnie jest kierownikiem Katedry Polonistycznej przy Instytucie Europy Środkowej Uniwersytetu Katolickiego im. Pétera Pázmánya. Uhonorowany Nagrodą im. Józsefa Attili (2014) oraz nagrodą „Za promocję polskiej książki w świecie" (2013).

[6] Zob. przekłady następujących utworów Mackiewicza: *Zwycięstwo prowokacji* (1962) [*A kommunista provokáció diadala*, 2007]; *Kontra* (1957) [po węgiersku pod tym samym tytułem, 2008; 2015]; *W cieniu krzyża* (1972) [*A kereszt árnyékában*, 2009]; *Droga donikąd* (1955) [*Út a semmibe*, 2010]; *Sprawa mordu katyńskiego. Ta książka była pierwsza* (2009) [*A katyńi tömeggyilkosság*, 2011]; *Watykan w cieniu czerwonej gwiazdy* (1975) [*A Vatikán a vörös csillag árnyékában*, 2012]; *Sprawa pułkownika Miasojedowa* (1962) [*Az ezredes*, 2014].

Wśród wszystkich przetłumaczonych na węgierski polskich utworów szczególne miejsce należy się właśnie dramatom, mającym ścisły związek ze współczesnym teatrem. Ich wystawienie (lub niewystawienie) na scenie jest swego rodzaju papierkiem lakmusowym trafności wyboru tłumaczy.

Zainteresowanie polskim dramatem na Węgrzech znacznie wzrosło po zdobyciu światowej sławy przez Witolda Gombrowicza i Sławomira Mrożka. Nazwiska tych autorów wraz z nazwiskami Tadeusza Różewicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza niewątpliwie związały się na Węgrzech z pojęciem polskiego dramatu współczesnego Od połowy lat 60. ubiegłego wieku „wielka czwórka" wyraźnie zdominowała węgierski rynek wydawniczy w zakresie polskiej dramaturgii, utrzymując tę dominację w zasadzie aż do XXI wieku. Było to widoczne tym bardziej, że termin „literatura współczesna" dotyczył wówczas okresu po 1918 roku. Dzieła wspomnianych dramatopisarzy ukazywały się w samodzielnych tomach bądź w różnych antologiach[7].

Wielki przełom w otwarciu węgierskiego rynku wydawniczego na nowsze utwory dramatyczne z Polski nastąpił w 2003 roku, kiedy to z inicjatywy Węgierskiego Centrum w Krakowie, a w szczególności dzięki staraniom Patrícii Pászt[8], nakładem Wydawnictwa Európa ukazała się antologia *Ilja próféta. Mai lengyel drámák* [*Prorok Ilja. Współczesne dramaty polskie*][9].

Właśnie od tego roku nazwisko Pászt, która dokonała wyboru opublikowanych w antologii dramatów i jest jednym z tłumaczy[10] oraz autorką posłowia i not biograficznych, ściśle wiąże się z promocją polskiego dramatu nie tylko na Węgrzech, lecz – i tu poczynimy małą dygresję – także w niektórych krajach ościennych. Dzięki sporej liczebności węgierskiej mniejszości narodowej w Rumunii w wielu tamtejszych regionach działają madziarskie teatry. Powstały one m.in. w siedmiogrodzkich miejscowościach Sfântu Gheorghe (węg. Sepsiszentgyörgy),

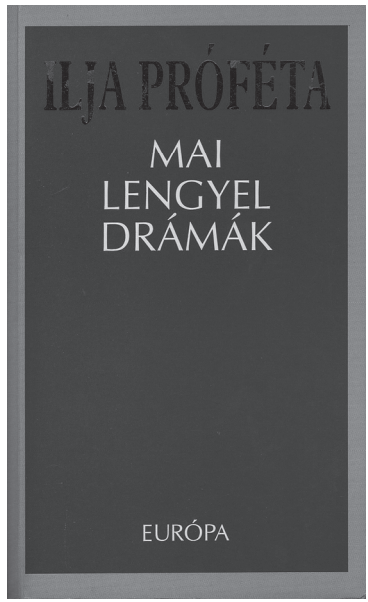
[7] Trzy dramaty Gombrowicza doczekały się osobnego wydania już w 1984 roku i zostały ponownie opublikowane w 1998 roku. Utwory dramatyczne Mrożka ukazały się m.in. w antologiach zatytułowanych *Lépések* [*Kroki*, 1990], *77 híres dráma* [*77 słynnych dramatów*, 1993], *A kopasz énekesnő* [*Łysa piosenkarka*, 2000]. Oczywiście, zawarte zostały także w osobnych tomach w 1968, 1980 i 2000 roku. 5 dramatów Różewicza ukazało się w 1967 roku w książce *A mi kis stabilizációnk* [*Nasza mała stabilizacja*], a 5 utworów scenicznych Witkacego wydano w 1973 roku w zbiorze *Drámák* [*Dramaty*]. Te i dalsze tłumaczenia tytułów podane w nawiasach kwadratowych, jeśli nie wskazano inaczej, są mojego autorstwa – L.K.N.

[8] Patrícia Pászt – absolwentka trzech uniwersytetów i trzech kierunków: filozofii, hungarystyki i polonistyki. Doktoryzowała się na Uniwersytecie Debreczyńskim rozprawą *Mai lengyel drámairodalom 1990–2005* [*Współczesna dramaturgia polska 1990–2005*]. Przez wiele lat była dyrektorem Węgierskiego Centrum w Krakowie. Obecnie jest pracownikiem naukowym Zakładu Filologii Węgierskiej UJ, a ponadto tłumaczką dramatu polskiego i znawczynią zarówno polskiej, jak i węgierskiej dramaturgii, teatru i życia teatralnego.

[9] *Ilja próféta. Mai lengyel drámák*, red. L. Pálfalvi, Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003.

[10] Wśród tłumaczy antologii znalazły się także Judit Kálmán i Krisztina Bába.

Timişoara (Temesvár) i Târgu Mureş (Marosvásáhely). Wszystkie te miasta słyną z ożywionego życia teatralnego oraz z ambitnych inscenizacji sztuk autorów węgierskich i zagranicznych. Właśnie tu niekiedy wystawiano po węgiersku utwory polskich dramatopisarzy bądź też to siedmiogrodzkie trupy teatralne przyjeżdżały na Węgry z występami gościnnymi. Również w rodzinnym mieście Sándora Máraiego, tj. w Koszycach na Słowacji, w Teatrze „Thália" – określanym także jako najbardziej wysunięty na północ teatr węgierski w Europie – czasami wystawiane są polskie dramaty. W 2012 roku odbyła się tam premiera sztuki Karola Wojtyły *Przed sklepem jubilera* w reżyserii Joanny Zdrady. Tłumaczem i dramaturgiem tej sztuki była właśnie Patrícia Pászt. Przekład dramatu nie ukazał się w druku, przygotowany został na potrzeby przedstawienia. Muzykę skomponował Zygmunt Konieczny.



Wracając do antologii *Ilja próféta. Mai lengyel drámák*, należy podkreślić, że można ją uznać za pionierską. Przerwała bowiem hegemonię, niezłomną i wyłączną popularność „wielkiej czwórki". Został w niej wprawdzie opublikowany także przekład *Wdów* Mrożka, ale zapoznanie węgierskiej publiczności z dramatami Ingmara Villquista (*Noc Helvera*), Janusza Głowackiego (*Antygona w Nowym Jorku*), Tadeusza Słobodzianka (*Prorok Ilja*) i wreszcie już wtedy niemłodego Bogusława Schaeffera (*Kaczo*) oznaczało coś zupełnie nowego dla miłośników polskiego dramatu i teatru.

Jak nadmienił w swej recenzji antologii *Ilja próféta* Géza Balogh na łamach pisma „Criticai Lapok Online", widać ogromny kontrast między sztukami Mrożka – sławnego na całym świecie mistrza, który powróciwszy do Krakowa w pewnym sensie stracił grunt pod nogami i przeżywał kryzys twórczy – i np. Villquista, który w *Nocy Helvera* przedstawił istne potwory, atakujące nas wśród zagrożeń XXI wieku. Ale okrucieństwo tych monstrów stanowi tylko krzywe zwierciadło zewnętrznego świata. W swej recenzji Balogh zaprezentował w zarysie także ogólny stan polskiej dramaturgii w ostatnich kilkudziesięciu latach, w tym: bogactwo utworów scenicznych opublikowanych na łamach np. „Dialogu", kryzys po zmianie ustrojowej i wyraźny zamiar wyzwolenia się przez polskich autorów młodszego pokolenia spod wpływu tradycji stworzonych przez Witkacego i Gombrowicza. W retrospektywnym spojrzeniu na okres sprzed 1989 roku Balogh podkreślił, że Węgrzy przez wiele lat na darmo szukali prawdziwych sensacji teatralnych w Londynie czy w Paryżu. Mogli je znaleźć w Krakowie, Warszawie i we Wrocławiu dzięki Tadeuszowi Dejmkowi, Jerzemu Grotowskiemu, Adamowi Hanuszkiewiczowi, Tadeuszowi Kantorowi, Józefowi Szajnie i oczywiście dzięki twórczości wielkich mistrzów – Mrożka i Różewicza. Zdaniem autora recenzji to już przeszłość, ale równie imponujący dorobek skłania do opinii, że czas najwyższy na wydanie nowej antologii. Przerwa była za długa, ostatni tego typu zbiór polskiego dramatu ukazał się bowiem w 1968 roku. Recenzentowi zabrakło tylko więcej konkretnych informacji na temat bardzo udanych przedstawień – np. *Wdów* lub *Proroka Ilji* – zrealizowanych przez Teatr im. Mihálya Csokonaiego w Debreczynie czy Teatr im. Árona Tamásiego w Sepsiszentgyörgy[11].

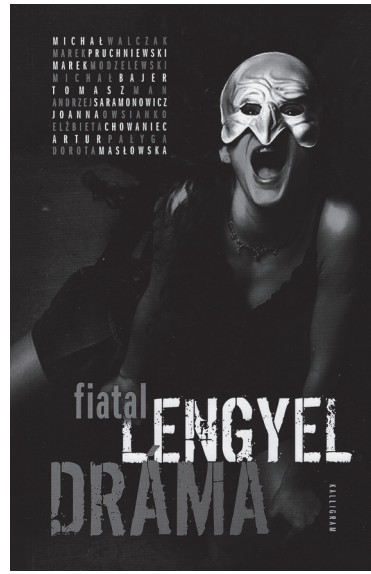
Kolejnym ważnym przedsięwzięciem Pászt było wydanie w 2010 roku antologii pt. *Fiatal lengyel dráma* [*Młody polski dramat*][12]. Tom zawiera 10 utworów opublikowanych w Polsce w różnych antologiach[13] bądź na łamach czasopism literackich (np. „Twórczości" i „Notatnika Teatralnego"). Tłumaczowi pozostawało więc uważne śledzenie nowości wydawniczych. W antologii zostały opublikowane przekłady następujących dramatów: *Piaskownica* [węg. *Homokozó*] Michała Walczaka, *Łucja i jej dzieci* [*Lúcia és gyermekei*] Marka Pruchniewskiego, *Koronacja* [*Koronázás*] Marka Modzelewskiego, *Verklärte nacht* Michała Bajera, *111* Tomasza Mana, *Testosteron* [*Tesztoszteron*] Andrzeja Saramonowicza, *Tiramisu* Joanny Owsianko, *Gardenia* [*Gardénia*] Elżbiety Chowaniec, *Żyd* [*A zsidó*] Artura Pałygi oraz *Między nami dobrze jest* [*Megvagyunk egymással*]

[11] Por. G. Balogh, *Lengyel drámák a kilencvenes évekből*, „Criticai Lapok Online", https://www.criticailapok.hu/archivum?id=33541 [dostęp: 10.02.2018].

[12] *Fiatal lengyel dráma*, wyb., przeł., noty biograficzne i posł. P. Pászt, red. i korekta przekładu G. Körner, Pozsony: Kalligram, 2010.

[13] Np. w tomach *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne* (Kraków: Zielona Sowa, 2003), *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski* (Kraków: Ha!art, 2006), *Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005).

Doroty Masłowskiej. W *Posłowiu* antologii Pászt podkreśla, że najbardziej zależało jej na tym, by czytelnik węgierski poczuł chęć czytania „przeciętnych", „normalnych" dramatów polskich. Lata, z których pochodzą opublikowane w tomie utwory, nie przyniosły prawdziwych arcydzieł, choć plon był obfity, dzięki czemu wzmocniła się rola dramatu i teatru we współczesnym życiu kulturalnym.



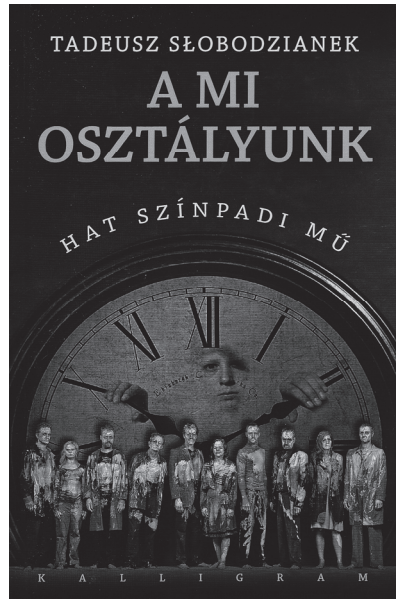
Różnorodność losów bohaterów i tematyki oraz stosowanych przez autorów środków artystycznych, a także odmienny język i styl nie pozwalają wyodrębnić wśród utworów zawartych w tomie zharmonizowanych grup tematycznych lub stylistycznych. W przypadku tych twórców nie można mówić o stworzeniu szkoły dramatu, o wspólnych przeżyciach pokoleniowych. Rozpiętość wieku dramatopisarzy wynosi ponad 20 lat. Najstarszy z uwzględnionych w książce autorów (Marek Pruchniewski) urodził się w 1962 roku, najmłodszy natomiast (Dorota Masłowska) w 1983 roku. Tłumaczka trafnie natomiast zwerbalizowała to, co wydaje się wspólne we wszystkich umieszczonych w antologii dramatach. Jest to poczucie nowego *fin de siècle*'u, kryzys tradycyjnej rodziny i kontaktów interpersonalnych, rozczarowanie nowoczesnym kapitalizmem, zwycięski i ekspansywny model społeczeństwa konsumpcyjnego oraz upadek wszelkich autorytetów, w tym Kościoła (podobnych dylematów nie miało pokolenie Jana Pawła II). Bohaterowie dramatów mieszkają w wielkich miastach i borykają się z problemami wynikającymi ze współczesnych uwarunkowań życiowych. Kariera zawodowa rzadko przynosi im szczęście osobiste. Nie znajdując prawdziwego kontaktu

z otoczeniem, czasem zadawalają się schematami znanymi z wirtualnej rzeczywistości i zapożyczonymi z gier komputerowych. Dialogi są okaleczone, odzwierciedlają emocjonalne ubóstwo bohaterów. Pászt podkreśla, że wszystkie wybrane do tomu dramaty dalekie są od hurraoptymizmu. Ogólna atmosfera utworów jest dość posępna. W rodzinach bohaterów zdarzają się rzeczy najgorsze, nawet morderstwa (*Łucja i jej dzieci*, *111*), i pod tym względem – oraz z uwagi na realistyczno-naturalistyczną stylistykę – sztuki te korespondują z dramatami węgierskimi analogicznego okresu. Są oczywiście cechy, które odróżniają polskie utwory od tych autorstwa dramatopisarzy węgierskich. Jest to przede wszystkim specyficzny historyzm (np. w dramatach *Żyd*, *Między nami dobrze jest* i *Gardenia*) pozwalający śmielej dokonywać rozrachunku z niedawną przeszłością i poruszać sprawy wciąż bolesne i pomijane w publicznej debacie[14]. Znamienne, że autorzy węgierscy raczej nie potrafią odnieść się do spraw historycznych niedalekiej przeszłości, które dla Węgrów nadal są nie do końca wyjaśnione lub przemilczane (jak choćby Trianon, Holocaust Żydów i Romów węgierskich, współczesny rasizm, ksenofobia i brak poczucia odpowiedzialności za zniszczenie na Węgrzech demokracji).

Pośród autorów zaprezentowanych w tomach *Ilja próféta* i *Fiatal lengyel dráma* największą (zasłużoną) karierę zrobił na Węgrzech Tadeusz Słobodzianek, który w 2012 roku doczekał się osobnej antologii swoich dramatów pt. *A mi osztályunk* [*Nasza klasa*]. Poza utworem tytułowym ukazały się w niej węgierskie tłumaczenia następujących dramatów: *Car Mikołaj* [*Miklós cár*], *Prorok Ilja* [*Ilja próféta*], *Merlin*, *Kowal Malambo* [*Malambó*] oraz napisany wraz z Piotrem Tomaszukiem *Tulajgroszek* [*Borsógörgető*]. Ten zbiór – jak i *Fiatal lengyel dráma* – można uznać za prawdziwie autorski. Nie chodzi tylko o to, że wszystkie utwory zostały napisane przez Słobodzianka (lub jego ucznia), ale także o to, że wybór dramatów, przekłady i posłowie są efektem godnej pochwały pracy i wielkiego zaangażowania Patrícii Pászt. Po raz kolejny dała się ona poznać jako wybitna znawczyni współczesnego polskiego dramatu, obserwująca twórczość Słobodzianka, kronikarza „okresu przejściowego", w szerokim kontekście kulturowym. W *Posłowiu* autorka akcentuje „graniczną" sytuację Słobodzianka, którą to graniczność należy rozumieć zarówno w sensie geograficznym, jak i kulturowym oraz historycznym. Osobisty los Słobodzianka jest szokujący dla przeciętnego Węgra. Pászt wskazuje na te momenty biografii pisarza, które wywarły ogromny wpływ na całokształt jego twórczości. Urodził się przecież na Syberii w rodzinie katolicko-prawosławnej, wychowywany był w wielokulturowym Białymstoku i przez całą młodość miał kontakt ze światem legend i mitów[15].

[14] Por. *Fiatal lengyel dráma*…, s. 423–428.

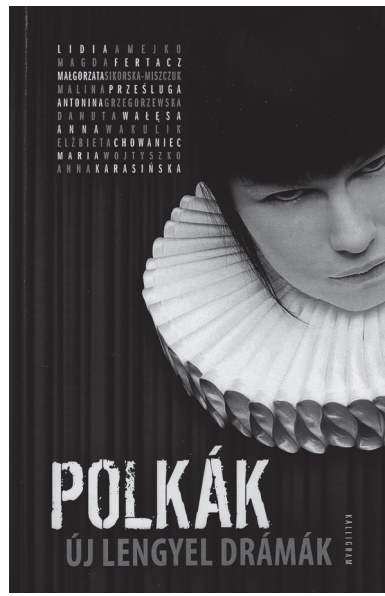
[15] Por. T. Słobodzianek, *A mi osztályunk. Hat színpadi mű*, wyb., przeł. i posł. P. Pászt, Pozsony: Kalligram, 2012, s. 359.



Dla węgierskiego czytelnika cenne są także informacje na temat premier zamieszczonych w antologii sztuk Słobodzianka, z których tylko jedna odbyła się w Warszawie (poza Teatrem Telewizji). Jest to zaskoczenie dla Węgrów, przyzwyczajonych do mocno zcentralizowanego życia teatralnego nad Dunajem – tu dużo rzadziej niż w Polsce dzieje się coś ważnego poza stolicą. Wyjątki oczywiście się zdarzają, czego przykładem jest wystawienie dramatu Gombrowicza *Iwona, księżniczka Burgunda* w 1990 roku w Teatrze im. Gergelya Csikyego w mieście Kaposvár. Mimo że od daty premiery minęło już sporo lat, miłośnicy teatru – nie tylko polskiego – jeszcze długo będą wspominać niezapomnianą kreację Eszter Csákányi w roli Iwony.

Wielką zasługą redaktorki tomu *A mi osztályunk* jest *Posłowie*, urastające do rangi reklamy wydawniczej, która w kilku słowach skutecznie wprowadza czytelnika węgierskiego w dorobek autora – dramatopisarza, reżysera, pedagoga i krytyka teatralnego, odznaczonego licznymi nagrodami. *Nasza klasa* z ogromnym sukcesem od wielu lat jest grana w Budapeszcie i poza stolicą. Nie oznacza to jednak, że interpretacja dramatów Słobodzianka nie sprawia trudności węgierskiej publiczności przywiązanej do teatru realistycznego. W *Posłowiu* Patrícia Pászt pomaga przezwyciężyć poczucie hermetyczności towarzyszące odbiorowi tych sztuk, zwracając uwagę m.in. na ich specyficzny, poetycki język, na stosowane przez autora zabiegi mitologizacji i demitologizacji oraz na bogate związki intertekstualne i interkulturowe, w których można znaleźć zarówno ludową bajkę białoruską, jak i ślady mitów celtyckich.

W 2017 roku doniosłym wydarzeniem wydawniczym było ukazanie się na Węgrzech kolejnej antologii dramatu polskiego. Nosi ona tytuł *Polkák. Új lengyel drámák* [w dosłownym tłumaczeniu: *Polki. Nowe dramaty polskie*][16]. Pod względem liczby stron jest to jak dotąd najobszerniejsze opracowanie współczesnego dramatu z Polski, choć, tak samo jak poprzednie, zawiera jedynie 10 utworów.



Zgodnie z tytułową zapowiedzią do tomu weszły utwory napisane tylko przez kobiety. Fakt ten wcale nie świadczy o feminizmie tłumaczki. Patrícia Pászt zauważa, że w dramaturgii polskiej ostatnie dziesięciolecie niewątpliwie należy do kobiet. Prawdziwych arcydzieł – formatu *Tanga* Mrożka czy *Kartoteki* Różewicza – w minionych 7 latach nadal brakuje, powstało natomiast tyle dobrych dramatów, że wybór był naprawdę trudny. Tym bardziej, że sporo czasu minęło od wydania poprzedniej antologii – *Fiatal lengyel dráma* (2010). Tymczasem, gdyby należało wybrać najlepsze sztuki z ostatnich 15, a nie 7 lat, zdecydowaną większość i tak stanowiłyby utwory dramatopisarek. Wytypowanie konkretnych utworów było starannie przemyślane, Pászt uwzględniła kilka ważnych czynników. Wzięła pod uwagę zdanie publiczności, ranking bazujący na wynikach różnych konkursów, sukces sceniczny poszczególnych dramatów i, co bardzo ważne, fakt podjęcia przez dramatopisarki problematyki uniwersalnej. Uniwer-

[16] *Polkák. Új lengyel drámák*, wyb., przeł. i posł. P. Pászt, Dunajska Streda: Kalligram, 2017. Przedmowę do antologii napisała Ildikó Lőkös.

salnej, bo w pewnym sensie pozbawionej polskości i podejmującej także problemy mężczyzn. Właśnie to pozwala wyzwolić się z zaklęcia hermetyczności i pozyskać kolejnych wielbicieli literatury polskiej. Jak czytamy na okładce tomu: „Polski dramat, polski teatr i polskie kobiety – to zjawiska. Warto je poznać". W *Posłowiu* Patrícia Pászt zadaje pytanie, czy wypada redagować kobiecą antologię. Odpowiedź jest jasna: na Węgrzech taka publikacja zyskuje szczególne znaczenie, bo może stać się inspiracją dla węgierskich pisarek, które w ostatnich latach nie piszą dramatów[17]. Jeżeli chodzi o utwory dramatyczne, a właściwie ich autorki, to Pászt uświadamia węgierskim czytelnikom, że Polki odgrywają w biznesie, nauce i polityce nieporównywalnie większą rolę niż Węgierki, dużo częściej też niż koleżanki znad Dunaju pracują na stanowiskach kierowniczych. Patrícia Pászt kłania się nisko polskim *superwomen*, które jednocześnie wysoko cenią życie rodzinne i macierzyństwo. W *Posłowiu* można znaleźć krótką charakterystykę twórczości poszczególnych dramatopisarek oraz zarys problematyki dramatów, które weszły do tomu. Na końcu antologii zostały zamieszczone noty biograficzne autorek. W zbiorze znalazły się następujące dramaty: *Nondum* Lidii Amejko, *Absynt* [węg. *Abszint*] Magdy Fertacz, *Walizka* [*A bőrönd*] Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, *Stephanie Moles dziś rano zabiła swojego męża, a potem odpiłowała mu prawą dłoń* [*Stephenie Moles ma reggel megölte a férjét, aztán lefűrészelte annak jobb kezét*] Maliny Prześlugi, *Migrena* [*Migrén*] Antoniny Grzegorzewskiej, *Danuta W*. Danuty Wałęsy, *Zażynki* [*Aratás*] Anny Wakulik, *Cipelajda* [*Picsolina*] Elżbiety Chowaniec, *Sam, czyli przygotowanie do życia w rodzinie* [*Sam, avagy felkészülés a családi életre*] Marii Wojtyszko, *Ewelina płacze* [*Ewelina sír*] Anny Krasińskiej.

W *Przedmowie* do tomu podkreślona została różnorodność tematyczna dramatów. Ich akcja wcale nie ogranicza się do współczesności, ale w centrum zainteresowania autorek zawsze są rodziny, losy kobiet i dzieci[18]. Odbiorcy węgierscy zapewne z wielkim zainteresowaniem obejrzą stworzoną przez Krystynę Jandę adaptację autobiografii Danuty Wałęsy. Ów monodramat może stać się nawet inspiracją dla żon znanych polityków – na Węgrzech nie są popularne tego typu osobiste wyznania.

Węgierscy reżyserzy coraz chętniej sięgają po polskie sztuki m.in. dzięki zaprezentowanym tu antologiom. To właśnie realizacje sceniczne dają tłumaczowi najwięcej satysfakcji. Są powody do dumy i radości, bo od premiery tomu *Ilja próféta* wystawiono na Węgrzech aż 25 sztuk jedenastu polskich autorów, których większość była wcześniej nieznana. Oddając hołd zmarłym klasykom, do grona których – od chwili ukazania się poprzedniej antologii – niestety dołączyli

[17] Por. P. Pászt, *10 nő. 10 sors. 10 darab*, w: *Polkák*…, s. 372.

[18] Taką obserwację formułuje Ildikó Lőkös w przedmowie *Női (és férfi) sorsok – tíz új kortárs lengyel dráma elé*, w: tamże.

także Mrożek i Różewicz, należy się cieszyć z utworów najmłodszego pokolenia dramatopisarzy z Polski.

Wszystkie przetłumaczone i zredagowane przez Patrícię Pászt tomy dramatów wyraźnie świadczą o jej wybitnym warsztacie translatorskim, umiejętności dokonywania trafnych wyborów i znalezieniu drogi do serc węgierskich czytelników i reżyserów. Stopniowo staje się ona jednoosobową instytucją popularyzującą polski dramat na Węgrzech. W całokształcie jej działalności translatorskiej szczególnie cenne jest dostosowywanie się do tak licznych autorów i stylów, co wymaga ogromnego wysiłku od tłumacza. Zasługi Patrícii Pászt dla współczesnego dramatu i teatru już teraz są ogromne. Ildikó Lőkös w przedmowie do tomu *Polkák. Új lengyel drámák* zapowiedziała ukazanie się następnej antologii dramatu polskiego z nadzieją, że nastąpi to za kolejne 7 lat – czyli z taką częstotliwością, jak do tej pory, począwszy od 2003 roku. Pozostaje wierzyć, że tłumaczce nie zabraknie chęci, siły i czasu, a „magiczna siódemka" zadziała w odpowiednim czasie. Polscy autorzy na pewno nie sprawią zawodu.

Patrícia Pászt jest pół-Polką obecnie zatrudnioną na Uniwersytecie Jagiellońskim, można zatem żywić nadzieję, iż jej bogate doświadczenia zawodowe w zakresie przekładu artystycznego zaowocują także wykształceniem kolejnych pokoleń tłumaczy literatury węgierskiej w Polsce.

THE NEWEST POLISH DRAMA IN HUNGARY

The article concerns certain peculiarities of translating Polish literature into Hungarian with the main focus put on the difficulties in translating drama. For several decades, the publishing market was dominated by the most eminent classics, i.e. Witold Gombrowicz, Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz and Stanisław Ignacy Witkiewicz. With the translations of new dramas by Patrícia Pászt, a researcher and a literary translator, the year 2003 saw a break-through in the introduction of the most recent Polish dramas to the Hungarian public. The article reviews four volumes of contemporary Polish drama published in Hungary between 2003 and 2017, three of which constitute an anthology comprising ten parts written by different authors. One of them is devoted to the works of Tadeusz Słobodzianek, an outstanding Polish playwright, director and theatre critic. The last volume entitled *Polki* [*Polish Women*], containing dramas written by women, deserves the reader's special attention.

Keywords: new Polish drama in Hungary, reception of Polish literature in Hungary, Patrícia Pászt

Dr CSc László Kálmán Nagy – od 2002 roku pracownik Zakładu Filologii Węgierskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, badacz literatury i kultury. Doktoraty uzyskał na Węgrzech i w Polsce, z kolei stopień naukowy (CSc) w zakresie literaturoznawstwa – w Węgierskiej Akademii Nauk. W okresie 1980–2015 związany był z Uniwersytetem Debreczyńskim, na którym w latach 2001–2012 pełnił funkcję dyrektora Instytutu Slawistyki, a przez 6 ostatnich lat pracy także kierownika Katedry Języka i Literatury Polskiej. Jest współautorem 2 podręczników uniwersyteckich, autorem ok. 40 rozdziałów w pracach zbiorowych i 20 artykułów opublikowanych w czasopismach. Uczestniczył w ponad 80 krajowych i międzynarodowych konferencjach i kongresach naukowych. Zajmuje się polską i węgier-

ską literaturą współczesną, ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji piśmiennictwa w systemach totalitarnych. W ostatnich latach bada także tematy interdyscyplinarne z pogranicza literatury, kultury, polityki i językowego obrazu świata. Wybrane publikacje: *Zarys historii literatury polskiej od początków do końca XVIII wieku. Zarys historycznoliteracki i antologia* (współautor: István D. Molnár), *Lengyel irodalom a XX. században* (1998), *Ujęcie mitotwórcze i demityzujące w polskiej literaturze współczesnej o tematyce żydowskiej* (2003), *Polska literatura obozowo-łagrowa*. *Zarys problematyki* (2005), *Polska twórczość poetycka w służbie Sierpnia* (2006), *Proza polska wobec zmian ustrojowych. Krótki przegląd nowych tendencji po 1989 roku* (2008), *Odtwarzanie i tworzenie – model współczesnej szkoły i domu w powieści Marcina Szczygielskiego* (2010–2011), *Między realnym światem a cyberkulturą – na podstawie wybranych współczesnych dramatów węgierskich* (2015), *Igrzyska olimpijskie 1956 roku w mediach węgierskich* (2016), *Pillanatképek Podólia „fővárosának" történelméből* (2017).

TERESA DALECKA

Uniwersytet Wileński
Litwa

OBECNOŚĆ LITERATURY POLSKIEJ NA LITEWSKIEJ SCENIE TEATRALNEJ W OSTATNICH DZIESIĘCIOLECIACH

W DRUGIEJ POŁOWIE XX I NA POCZĄTKU XXI WIEKU LITEWSCY WIDZOWIE zyskali możliwość poznania teatru polskiego. Najpierw za sprawą Adama Hanuszkiewicza, później Andrzeja Wajdy, Grzegorza Jarzyny, Jana Klaty i Krzysztofa Warlikowskiego[1]. Poza tym w 2015 roku w Litewskim Narodowym Teatrze Dramatycznym Krystian Lupa wystawił *Plac Bohaterów* Thomasa Bernharda[2]. Jak zauważa Martynas Petrikas, w wymianie kulturalnej doszło też do swoistego zwrotu: teatry litewskie zaczęły brać udział w polskich festiwalach, osiągając znaczne sukcesy[3]. Widz na Litwie zainteresował się z kolei w większym stopniu teatrem zachodnim[4].

Wystawione w ostatnich dziesięcioleciach przez litewskie teatry sztuki polskich autorów można uznać za swego rodzaju nadrabianie zaległości. W dodatku poddają się one klasyfikacji według pewnego klucza. Jest nim aktualność tematyki dla Litwy, niekiedy wejście w twórczy dialog ze sztukami litewskimi.

Mimo wszystko znajomość polskiej dramaturgii jest na Litwie słaba. Dlatego o obecności polskich dzieł na scenach litewskich teatrów można wnioskować wyłącznie na podstawie pojedynczych wydarzeń, które jednakże nie tworzą jednolitego obrazu. W ostatnich dziesięcioleciach rozmaite litewskie teatry na różne

[1] Zob. M. Petrikas, *Możliwości i wyzwania: teatr polski na Litwie*, http://www.ptbt.e-teatr.pl/files/zjazd2_pdf/ Petrikas_Mozliwosci_i_wyzwania.pdf [dostęp: 18.01.2018].

[2] W 2004 roku Krystian Lupa z Teatrem Starym w Krakowie wystawił w Wilnie *Kalkwerk*, w 2009 roku z Teatrem Dramatycznym w Warszawie pokazał *Personę. Marilyn*.

[3] W Polsce doskonale znane są takie nazwiska litewskich reżyserów jak: Eimuntas Nekrošius, Rimas Tuminas, Oskaras Koršunovas.

[4] Por. M. Petrikas, *Możliwości i wyzwania*…, s. 4.

sposoby podejmowały twórczość przeważnie współczesnych polskich dramatopisarzy. Polskie dramaty są jednak tłumaczone na język litewski tylko na potrzeby sceniczne. Czytelnik nie ma możliwości zapoznania się z tekstem literackim.

Jak twierdzi badaczka literatury litewskiej Audinga Peluritytė-Tikuišienė, mimo wspólnej historii, odziedziczonego poczucia jedności, oba narody różni język. Zdaniem autorki, jeżeli przyjmiemy pogląd, że:

> każdy język jest odmiennym stosunkiem do świata, (…) to język polski i litewski stanowią naprawdę dwa odrębne światy: z jednej strony bodajże najzagorzalsi w Europie katolicy – Polacy i z drugiej, ostatni poganie – Litwini, którzy swoją chrześcijańską świadomością przysparzają kłopotów nawet samym sobie[5].

Peluritytė-Tikuišienė dowodzi ponadto, że kultura polska odpowiada litewskim twórcom na aktualne pytania, dotyczące wyboru między wspólnotą a jednostką, wolnością a odpowiedzialnością, wiarą a rozumem[6]. Według badaczki: „Polacy zastanawiają się nad chrześcijańskim początkiem swojej kultury. (…) Właśnie ta świadomość europejskości polskiej kultury jest prawdopodobnie jedną z najciekawszych kwestii dla litewskich pisarzy i literaturoznawców”[7]. Można dodać, że również dla reżyserów.

Zainteresowania litewskich twórców teatru pokrywają się z tematyką niektórych dzieł chorwackiego dramaturga Mira Gavrana, którego komedie – zdaniem Jolanty Dziuby – „prezentują rzeczywistość charakterystyczną dla czasów współczesnych, kulturę umysłową Europy okresu tzw. transformacji, sprowadzoną w popularnym odbiorze do wymiaru masowości i konsumpcjonizmu”[8]. Wystawiane na Litwie polskie dramaty można ponadto określić – parafrazując słowa krytyka teatralnego Andriusa Jevsejevasa – jako „impuls do współczesnej refleksji o złożonych, nieraz traumatycznych doświadczeniach narodowych i paradygmatach historycznych XX wieku”[9]. Obecność polskich tekstów na scenie litewskiej nie wydaje się być zatem przypadkowa.

Na litewski warsztat teatralny w ostatnich kilkunastu latach trafił najpierw Witold Gombrowicz. Wystawiono jego *Ślub* i *Iwonę, księżniczkę Burgunda*. Pokazania na litewskiej scenie *Iwony, księżniczki Burgunda* podjął się znany reżyser Jonas Vaitkus. W opinii litewskiej krytyk teatralnej Šarūnė Trinkūnaitė, *Iwona…* Vaitkusa stanowi próbę ukazania tekstu w sposób zabawny, humorystyczny.

[5] A. Peluritytė-Tikuišienė, [odpowiedź na pytania ankiety: *Jak nas czytają za granicą*], „Czytanie Literatury” 2012, nr 1, s. 345, http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/10901/A.%20Peluritytе-Tikuisie ne.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 15.09.2018].

[6] Por. tamże, s. 347.

[7] Tamże, s. 346.

[8] J. Dziuba, *„Odczytywanie Gavrana” – o recepcji dramaturgii Mira Gavrana w Polsce*, „Południowosłowiańskie Zeszyty Naukowe. Język – Literatura – Kultura” 2009, nr 6, s. 158.

[9] M. Petrikas, *Możliwości i wyzwania*…, s. 5.

Reżyser wystawił nie tego Gombrowicza, który mówił o potrzebie skomplikowanego, niezrozumiałego człowieka, ale tego, który z dumą nazywał siebie propagatorem rozrywki[10]. Co istotne, Gombrowicz wesoły na scenie sprawdził się znacznie lepiej niż skomplikowany i metafizyczny – jak było w przypadku *Ślubu* wystawionego przez Algimantasa Pociūnasa w Teatrze Dramatycznym w Szawlach[11].

Sprawdził się, gdyż potwierdził, że autor miał rację mówiąc, że tych, którzy pozwalają sobie mówić o nim nudno i mądrze, bezlitośnie karze. Reżyser w *Iwonie*... pozbawia „wyższe sfery" wszelkich cech autentyczności. Jak zauważa Šarūnė Trinkūnaitė, Vaitkus „odtajemnicza" świtę królewską, nadając jej postać bawiącej się na plaży „arystokracji", w której rozpoznamy okupujących łamy czasopism przedstawicieli śmietanki towarzyskiej, popularyzujących tzw. styl życia *lounge*[12].

Premiera *Ślubu* w reżyserii Algimantasa Pociūnasa miała miejsce 2 kwietnia 2005 roku w Teatrze Dramatycznym w Szawlach. W tym przypadku decyzji reżysera o wystawieniu trudnej sztuki polskiego autora towarzyszyły obawy o odbiór dramatu przez widza, lubiącego racjonalny teatr. Na pytanie o powody wystawienia właśnie tej sztuki reżyser odpowiedział, że dla niego *Ślub* stanowi rewizję moralną wartości, towarzyszących człowiekowi przez całe życie – rodziny, miłości, przyjaźni, wierności. Jak stwierdził Pociūnas, chciał przyjrzeć się temu, co ważne, prawdziwe, dokonać swego rodzaju audytu człowieczeństwa[13].

W 2008 roku w Litewskim Narodowym Teatrze Dramatycznym reżyser Sigitas Račkys wystawił *Wdowy* Sławomira Mrożka[14]. W spektaklu litewskiego reżysera dominują czterdziestolatkowie, gdyż dla niego jest to wiek, w którym dochodzi do przewartościowań w życiu.

Emigrantów Mrożka przygotowało w 2010 roku w Kłajpedzie, w teatrze Antanasa Milinisa, dwóch aktorów litewskich: jeden z Szawli, Gintaras Čajauskas, drugi z Kłajpedy, Igoris Reklaitis, który jest też reżyserem spektaklu. Reżyser podszedł do problemu emigracji szerzej, uznając, że emigrantem może być osoba pozbawiona pracy czy gwarancji socjalnych, wykluczona społecznie. Twórcy

[10] Š. Trinkūnaitė, *Linksmasis Gombrowiczius*, http://www.menufaktura.lt/?m=1025Scenos&s=40572&k2=40572 [dostęp: 12.01.2018].

[11] Tamże.

[12] Tamże.

[13] S. Sabaliauskas, *Po ilgų repeticijų „Jungtuvių" premjera*, http://www.skrastas.lt/?data=2005-04-04&rub=1143711027&id=1146724585 [dostęp: 20.01.2018].

[14] W Litewskim Narodowym Teatrze Dramatycznym wystawiono wcześniej 2 sztuki Sławomira Mrożka: *Tango* (1967, reżyser: Jonas Jurašas) i *Emigrantów* (1989, reżyser: Irena Bučienė). Oba przedstawienia są ważne dla historii teatru – w 1968 roku, po wyrażeniu przez Mrożka w prasie protestu przeciwko wejściu wojsk sowieckich do Czechosłowacji, spektakl po wakacjach zniknął z repertuaru litewskiego teatru, jeszcze przed ukazaniem się recenzji. Los przedstawienia *Emigranci* w reżyserii Bučienė jest inny: wybitni litewscy aktorzy Regimantas Adomaitis i Vytautas Rumšas odnieśli duży sukces.

spektaklu ponadto potraktowali swoje dzieło w sposób utylitarny, „ku przestrodze". Ponieważ emigracja jest jednym z największych problemów społecznych Litwy, aktorzy pokazali swój spektakl w wielu szkołach Kłajpedy. Zaprezentowali go też w Wielkiej Brytanii, gdzie widzami byli litewscy emigranci[15].

W Kłajpedzie wspomniany już Jonas Vaitkus wystawił sztukę Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest*. Polska, o której mówi autorka dramatu, przypomina Litwinom ich własny kraj lub dowolny inny kraj postkomunistyczny. Dlatego w krótkiej prezentacji wskazano, że jest to „sztuka dla nas i o nas"[16]. Ponadto reżyser nieprzypadkowo podjął się wystawienia dramatu młodej polskiej pisarki. Kilka lat wcześniej, w 2010 roku, również w Teatrze Dramatycznym w Kłajpedzie Vaitkus wystawił sztukę Gintarasa Grajauskasa *Mergaitė, kurios bijojo dievas*.

Grajauskas w swoim utworze poszedł w kierunku odnowienia tradycji dramatu historycznego. Główna bohaterka sztuki litewskiej – Maria – opowiada o swoim życiu pełnym przygód. Wszystko jest tu rozpoznawalne – zarówno historie z dzieciństwa, jak i byt współczesnych mieszkańców kraju. Jednak ta znana rzeczywistość jest zawieszona między jawą i snem. Rodzi się pytanie, czy na scenie oglądamy krytykę społeczeństwa konsumpcyjnego czy krótki kurs historii postsowieckiej Litwy. W sztuce litewskiej wiele mówi się o niechęci głównej bohaterki do dostosowania się do świata o wypaczonych tradycjach. Sztuka uwikłana jest w kontekst polityczny i historyczny. Dziewczynka „przemierza" przełomy historyczne – czasy Związku Radzieckiego aż po okres niepodległej Litwy, w której rządzi mafia. Masłowska ze swoją propozycją portretu polskiego społeczeństwa przytłoczonego ciężarem historii doskonale współbrzmi z litewskim pisarzem.

17 października 2017 roku w Teatrze Dramatycznym w Kłajpedzie miała miejsce premiera spektaklu na podstawie dramatu Andrzeja Stasiuka *Noc*. Litewskiemu widzowi sztukę zaprezentowano jako farsę, w której gorycz egzystencjalna przeplata się z humorem i wrażliwością na ludzkie życie. Przede wszystkim uznano ją za sztukę o zderzeniu Wschodu i Zachodu[17]. Na Litwie tekst Stasiuka odczytano jak dramat, w którym przygody kryminalne stają się uniwersalną historią ludzkiej egzystencji, a zwykłe przesądy dotyczące mieszkających obok siebie przedstawicieli różnych narodowości – niemalże antycznym mitem. Stasiuk w *Nocy* ukazuje obustronną podejrzliwość i lęki, którymi są przepełnione skomplikowane stosunki między Wschodem i Zachodem. Wybór tej sztuki przez teatr

[15] D. Rauktytė, *Savaitės pokalbis. Aktorius Igoris Reklaitis: emigracija egzistuoja ne tik svetur*, http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-12-07-savaites-pokalbis-aktorius-igoris-reklaitis-emigracija-egzistuoja-ne-tik-svetur-bet-ir-uz-musu-visuomenes-abejingumo-sienos/73237 [dostęp: 15.02.2018].

[16] *Klaipėdos dramos teatro gastrolės „Mums viskas gerai"*, https://laikas.tv3.lt/lt/renginiai/30015/klaipedos-dramos-teatro-gastroles-mums-viskas-gerai/ [dostęp: 05.01.2018].

[17] *Klaipėdos dramos teatro premiera – apie Rytų ir Vakarų sankirtas*, https://kultura.lrytas.lt/menopulsas/2017/10/12/news/klaipedos-dramos-teatro-premjera-apie-rytu-ir-vakaru-sankirtas-2993047/ [dostęp: 15.01.2018].

w Kłajpedzie wydaje się prawie oczywisty. Teren Małej Litwy zamieszkały był niegdyś przez Niemców, których zastąpili po drugiej wojnie światowej Rosjanie. W Kłajpedzie, mieście wielonarodowościowym, podobnie jak w sztuce polskiego pisarza, stykają się na co dzień „słowiańskie serce" i „niemiecki umysł".

Dramat Stasiuka na kłajpedzkiej scenie wystawił młody reżyser teatralny Agnius Jankevičius, który chętnie porusza tematy niedużych, zamkniętych wspólnot, pogranicza egzystencjalnego i geograficznego[18]. Jest nazywany krytykiem społecznym, anarchosocjalistą lub mentalnym rewolucjonistą[19]. Co istotne, Jankevičius jest uczniem Jonasa Vaitkusa.

Jak stwierdził pisarz i kierownik literacki Teatru Dramatycznego w Kłajpedzie, Gintaras Grajauskas:

> Wszystko to jest dziwną makabryczną farsą, w której paradoksalnie jest wiele ludzkiego współczucia zarówno dla jednej, jak i dla drugiej strony, gdyż zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie występują zasadnicze braki egzystencjalne. Bez siebie czują się źle, dlatego A. Stasiuk rozwiązuje problem, jak można połączyć Wschód z Zachodem[20].

Dla reżysera spektaklu Jankevičiusa narody zamieszkałe nad Bałtykiem i Morzem Czarnym do tej pory cierpią z powodu nieukształtowanej tożsamości, kompleksu niższości, który się rozwinął dlatego, że ciągle ktoś poucza, jak żyć[21]. Według reżysera sztuka Stasiuka stanowi subiektywne spojrzenie na Europę Wschodnią i Środkową, która zawsze była tą brzydszą siostrą. Państwa bałtyckie z kolei zawsze cierpiały przez swą niedojrzałą tożsamość.

Scenograf Laura Luišaitytė temat przeciwieństwa Wschodu i Zachodu ukazała poprzez obrazy piekła, raju i czyśćca. Spotkanie bohaterów odbywa się w czyśćcu, wszyscy chcą jednak dostać się do raju[22].

Litewska krytyk teatralna Ingrida Ragelskienė dostrzegła w sztuce Stasiuka przede wszystkim dwubiegunowość, surowe przeciwstawienie ruchomego nieruchomemu, poczynając od opozycji: Wschód – Zachód, ciało – rzecz, mężczyzna – kobieta, a kończąc na Słowianach – Germanach[23].

W spektaklu pojawia się 12 ciał, które mają imiona i konkretne funkcje. Oczekująca dziewczyna, Dusza, 2 matki, złodzieje samochodów, lekarze i jubiler.

---

[18] *Klaipėdos dramos teatras pristato naująjį sezoną*, https://www.7md.lt/teatras/2017-06-30/Klaipedos-dramos-teatras-pristato-naujaji-sezona [dostęp: 10.01.2018].

[19] I. Ragelskienė, *Mirtis, tamsa ir motorų gausmas*, https://www.7md.lt/teatras/2017-12-01/Mirtis-tamsa-ir-motoru-gausmas [dostęp: 10.02.2018].

[20] *Klaipėdoje statomame spektaklyje – Rytų ir Vakarų sankirta*, http://www.lrt.lt/naujienos/kultura/26/189826/klaipedoje-statomame-spektaklyje-rytu-ir-vakaru-sankirta [dostęp: 05.02.2018].

[21] Tamże.

[22] *Klaipėdos dramos teatro premiera preparuos stereotipus*, http://www.diena.lt/naujienos/klaipeda/menas-ir-pramogos/klaipedos-dramos-teatro-premjera-preparuos-stereotipus-833190 [dostęp: 02.02.2018].

[23] I. Ragelskienė, *Mirtis, tamsa*…

Swoje partie odgrywają niekiedy spokojnie, innym razem pokazują komiczną scenkę lub wykonują jaką czynność – piją, jedzą, smarują się krwią. Nie są żywi i istnieją jedynie w tym stanie pośrednim – między tekstem literackim i jego przekazem scenicznym.

Scena przedstawia szarą, pustą i odpychającą salę w zakładzie pogrzebowym. Pośrodku wisi krzyż, stoi naturalnej wielkości szara trumna, widać 2 wazony z białymi liliami. To podium śmierci, na którym aktorzy zapewne nie czują się dobrze. Przód sceny scenograf wyłożyła książkami, odlewami rzeźb antycznych, pojemnikami na benzynę. Można oczekiwać, że barbarzyńcy Słowianie, po wypowiedzeniu swojej partii tekstu, polewają książki benzyną i podpalą. Jednak do tego nie dochodzi[24].

Ten sam reżyser kilka lat wcześniej wystawił sztukę Doroty Masłowskiej *Dwóch biednych Rumunów mówiących po polsku*. Jankevičius zmienił nieco tytuł, wpisując zamiast „po polsku" – „LT" (skrót literowy oznaczający Litwę). Wszystko po to, by podkreślić, że jest to sztuka również o Litwie. Po raz kolejny stykamy się w wyborze dramatu z problemem własnej tożsamości. Autorka dramatu zgodziła się na korektę oryginalnego tytułu. Nadając przedstawieniu tytuł *Dwóch biednych Rumunów mówiących LT*, reżyser pyta niejako, co kryje się za fasadą współczesnego wizerunku państwa litewskiego.

Sztuka Masłowskiej w reżyserii Jankevičiusa staje się społeczną tragifarsą osadzoną w realiach dzisiejszej Litwy, a raczej Wileńszczyzny, zamieszkałej w dużym stopniu przez przedstawicieli narodowości polskiej i rosyjskiej. Bohaterowie to ofiary naszych czasów, zagubione między maskami społecznymi i swoją prawdziwą tożsamością. Jak stwierdził litewski reżyser, ta sztuka „to podróż do własnego prawdziwego ja, oczyszczająca od tego, kogo się udaje w życiu, od ról, które się odgrywa przed innymi. Dla mnie ten spektakl to poszukiwania odpowiedzi na pytanie – kim ja jestem"[25]. Sztuka polskiej pisarki jest interesująca dla litewskiego reżysera jako „geograficzna i duchowa podróż jej młodych bohaterów"[26].

Dorota Masłowska, która widziała wileńskie przedstawienie, stwierdziła, że litewski odbiorca jej sztuki raczej nic nie chce wiedzieć o Polsce. Chodzi przede wszystkim o to, by na podstawie spektaklu dowiedzieć się czegoś o sobie. Dzięki temu odbiór zyskuje głębię, udaje się nawiązać kontakt z widzem i tekstem[27].

[24] Tamże.

[25] *D. Masłowka Apie „Rumuniją" žmonėse šiandien*, http://www.moteris.lt/laisvalaikis/d-maslowska-apie-rumunija-zmonese-siandien.d?id=59676838 [dostęp: 25.01.2018].

[26] *Kelionė bendra kryptimi*, http://archyvas.7md.lt/lt/2009-03-13/teatras/kelione_bendra_kryptimi.html [dostęp: 24.02.2018].

[27] http://archyvas.7md.lt/lt/2010-05-28/literatura/nenoreciau_istrigti_teatre.html?print [dostęp: 26.01.2018].

20 września 2013 roku na scenie Litewskiego Narodowego Teatru Dramatycznego miała miejsce premiera przedstawienia na podstawie *Naszej klasy* Tadeusza Słobodzianka, w reżyserii Yany Ross. W późniejszą dyskusję nad spektaklem włączyli się teatrolodzy, politycy, znawcy i miłośnicy teatru.

Nasza klasa pojawiła się jako jedna z kilku prób aktualizacji ważnej problematyki ludobójstwa. Ten spektakl stanowił jedno z ważniejszych wydarzeń w prowadzonej w ostatnich latach na Litwie dyskusji o tematyce żydowskiej. Kilka lat po premierze *Naszej klasy* litewska pisarka i publicystka Rūta Vanagaitė wydała książkę pod wymownym tytułem *Musiškiai* [*Nasi*], w której oskarżyła Litwinów o współudział w mordowaniu Żydów w latach drugiej wojny światowej. Spektakl *Nasza klasa* nie wzbudził aż tak silnych emocji jak książka litewskiej autorki. Być może dlatego, że Tadeusz Słobodzianek opowiada o Polsce, nie zaś o Litwie. W świadomości przeważającej części widzów nie pojawia się chęć utożsamiania opowiadanych wydarzeń z tym, co miało miejsce na Litwie. Jednak bardzo istotne jest to, że reżyserka zamiast wyrazu *Polska* użyła w przedstawieniu słowa *ojczyzna*, co automatycznie rozszerza bolesny temat również na Litwę.

Litewski polityk narodowości żydowskiej Markas Zingeris, wypowiadając się na temat spektaklu, stwierdził, że powołaniem sztuki jest głoszenie odbiorcy tego, czego nie można przemilczeć[28]. Zdaniem Zingerisa oczywiste jest, że reżyserka nie miała wątpliwości co do tego, że opowiedziany problem winy, odpowiedzialności, stereotypów antysemickich i dwóch reżimów dotyczy również tego, co miało miejsce na Litwie[29]. *Nasza klasa* to wytyczna dla litewskiego dyskursu o odpowiedzialności moralnej za Holocaust i totalitaryzm sowiecki[30].

Jak podkreśliła krytyk Rasa Vasinauskaitė, w *Naszej Klasie* są fragmenty, w których doświadczenie i wiedza stają się nie wartością, lecz znakiem odmienności i odepchnięcia. Są to fragmenty, w których imię i medal „Sprawiedliwy wśród Narodów Świata" nie przynoszą radości czy dumy, a wielka „Pamięć" (pomniki) wypacza i zagłusza „pamięć" małą – indywidualną w każdym przypadku i bynajmniej nie heroiczną[31]. O tym mówi 10 bohaterów dramatu, których nie ma wśród żywych. Retrospekcja oraz dystans czasowy pozwalają uniknąć sentymentów – wyznania zyskują swoistą lekkość i prostotę.

Jedna cecha wyróżnia wystawioną na Litwie *Naszą klasę* spośród innych spektakli poruszających podobny temat – bohaterowie opowiadają o popełnionych w tej lub innej sytuacji przestępstwach, przeżyciach, groza rodzi się nie z okru-

[28] M. Zingeris, *Mūsų tėvų šauni klasė ir kruvinas XX a. cirkas*, https://www.delfi.lt/news/ringas/lit/m-zingeris-musu-tevu-sauni-klase-ir-kruvinas-xx-a-cirkas.d?id=62917623 [dostęp: 06.01.2018].

[29] Tamże.

[30] Tamże.

[31] R. Vasinauskaitė, *Mūsų klasė: tarp tylėjimo ir liudijimo*, http://www.teatras.lt/lt/spektakliai/tadeusz_slobodzianek_musu_klase/ [dostęp: 10.01.2018].

cieństwa ich zachowania, lecz z kruchej moralności i bezsilności człowieka wobec odczłowieczenia[32].

Reżyserka skupiła się na ukazaniu ekstremalnych sytuacji, stosując środki teatralne. Jednocześnie mówi nie o cierpieniu, lecz o naruszeniu norm moralnych i etycznych w sytuacji życia w panicznym strachu. Doskonale rozumiejąc temat *Naszej klasy*, gdyż w kontekście litewskim jest nie mniej delikatny niż w polskim, twórcy przedstawienia wybrali skomplikowaną drogę inscenizacji. Spróbowali przekształcić tekst w taką materię teatralną, która nie byłaby sprzeczna z prawdą artystyczną. Ta jest w *Naszej klasie* najważniejsza, gdyż za sprawą każdego bohatera, wtrąconego w koszmar historii, zmusza do myślenia o wielu „Jedwabnych".

Przedstawienie przypomina zarówno swoisty sąd, śledztwo, jak i samoegzekucję bohaterów, gdy z pamięci przychodzi wydobywać wyblakłe wspomnienia. Twórcy nikogo nie oskarżają, nie dzielą na katów i ofiary, winnych i niewinnych – sam akt ich otwarcia (się) przed innymi staje się siłą napędową spektaklu, wypełnia luki zarówno w życiu bohaterów, jak i w historii.

Na Litwie dyskusja o Holocauście ściśle powiązana jest nie tylko z mitami narodowymi i stereotypami, ale też ze świadomym wypaczaniem historii. W przestrzeni publicznej (tak na płaszczyźnie społecznej, jak i politycznej) ma miejsce rzadko, temat Holocaustu otacza cisza[33].

Spektakl *Nasza klasa* wystawiony w Wilnie widział autor dramatu, który stwierdził, że został on pokazany w sposób nietradycyjny[34]. Przedstawienie w reżyserii Yany Ross różni się od premier, które miały miejsce w Polsce i Zjednoczonym Królestwie. Reżyserka zastosowała żywą muzykę, tragikomiczną tonację, ekspresjonistyczne oświetlenie. Przemoc zastępują numery cyrkowe – tak osiąga się brechtowski dystans między obraną przez reżyserkę wesołą formą i wyraźnie tragiczną treścią[35]. Mimo nietradycyjnej formy ukazania Holocaustu, autor sztuki uznał wileńskie przedstawienie za jedno z najlepszych.

Artystyczna prawda w spektaklu wystawionym przez Yanę Ross jest jeszcze inna. Przestrzeń sceniczna jest zarówno umowna, jak i konkretna, przeznaczona zarówno do narracji, jak i grania. Jeszcze przed premierą reżyserka mówiła, że aktorzy nie będą starali się pokazać przeżyć, których nie doświadczyli, nie będą okłamywać ani siebie, ani widzów[36].

---

[32] Tamże.

[33] M. Petrikaitė, *Priartinant prie mūsų patirties. Kaip menas padeda suvokti Holokaustą?*, https://www.7md.lt/teatras/2013-11-01/Priartinant-prie-musu-patirties [dostęp: 07.01.2018].

[34] Tamże.

[35] B. Lease, *Sidabriniai šaukštai ir traumos vaizdavimas: radikalios priemonės*, http://www.teatras.lt/lt/spektakliai/tadeusz_slobodzianek_musu_klase/ [dostęp: 07.01.2018].

[36] R. Vasinauskaitė, *Mūsų klasė: tarp tylėjimo*…

Reżyser i scenarzysta umieścili akcję w przestrzeni przypominającej salę kinową czy klub, w którym zmienia się ideologia. Postaci zostały ubrane w jednakowe mundurki szkolne, szare spódnice i spodnie, białe bluzki i koszule, nieodsyłające do żadnego konkretnego okresu historycznego i – tym bardziej – przynależności narodowościowej. Twórcy przedstawienia uznali, że na Litwie taki wątek będzie bardziej zrozumiały. Bohaterowie sztuki to przede wszystkim klasa zmarłych. Każda postać ma swoją datę urodzenia i śmierci. Yana Ross podkreśliła, że dla niej bohaterowie sztuki Słobodzianka przyjaźnią się. Przez tę przyjaźń widać, jak działa ideologia, historia, okoliczności[37]. Przyjaźń oznacza odpowiedzialność za innego człowieka. Nie możemy jednak przewidzieć, jak ciało i umysł zachowają się w sytuacji zagrożenia. Jest to nie do przewidzenia, dlatego nie można tego potępiać. Według reżyserki Słobodzianek właśnie nikogo nie potępia, nie ma w jego sztuce ani bohaterów, ani wyraźnych złoczyńców. Są ludzie, którzy stykają się z okolicznościami.

Bohaterów *Naszej klasy* grają młodzi aktorzy. Reżyserka zaprosiła jednak do ostatniej sceny starszych artystów, którzy przeżyli okres sowiecki, a wojnę znają z opowieści rodziców i dziadków. W taki sposób chciała uniknąć pretensjonalności. W ostatniej scenie zagrali aktorzy wyposażeni we własny pogląd na przeszłość. Poza tym, chcąc zrozumieć historię, artyści i reżyser w towarzystwie osób, które przeżyły Holocaust, odwiedzili wiele różnych miejsc masowych mordów. Uczyli się historii w poczuciu odpowiedzialności za to, co robią.

Aktorzy nie grają tego, co jest nie do zagrania – drastyczne, tragiczne sceny i doznania, gdy znika różnica między człowiekiem i rzeczą, życiem i śmiercią, reżyser ukazuje w ogólnych obrazach, które działają na zasadzie koszmarnego snu, groteskowej i absurdalnej (nie)rzeczywistości. Umysł ludzki nie jest bowiem w stanie zrozumieć takiej rzeczywistości bezpośrednio – jest ona niedostępna dla codziennego języka.

W 2015 roku w Wilnie litewska Agencja Teatralna we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza zrealizowała projekt zatytułowany *Polski dramat*. W jego ramach odbyło się czytanie dramatu Sebastiana Majewskiego i Andreasa Pilgrima *Prawy lewy na obcasie*, miały miejsce dyskusje z udziałem m.in. Krystyny Duniec, Sebastiana Majewskiego, Piotra Gruszczyńskiego, Tomasza Jękota. Wykład wygłosił polski dramaturg Piotr Gruszczyński, odbyła się projekcja filmu Grzegorza Jarzyny *Między nami dobrze jest*. Poza tym zaprezentowano antologię najnowszego polskiego dramatu *(A)pollonia* pod redakcją Krystyny Duniec, Joanny Krakowskiej i Joanny Klass oraz tłumaczenie na język litewski sztuki *(A)pollonia*.

Sztuka *Prawy lewy na obcasie*, stanowiąca element dużego projektu polskiego teatru – tj. scenicznych przemyśleń i oceny bolesnych i niejednoznacznych para-

[37] R. Oginskaitė, *Režisierė ir aktoriai iš naujo mokėsi XX a. istoriją*, https://kultura.lrytas.lt/meno-pulsas/rezi siere-ir-aktoriai-is-naujo-mokesi-xx-a-istorija.htm [dostęp: 09.01.2018].

dygmatów historycznych narodu polskiego w XX wieku – jest bardzo bliska doświadczeniu historycznemu Litwy. Z tego względu zapoznanie się z tym tekstem, podobnie jak z dziełem Warlikowskiego *(A)pollonia*, uznano na Litwie za konieczne[38]. Film Jarzyny – humorystyczny i wrażliwy portret społeczeństwa postkomunistycznego współczesnej Polski – w opinii litewskich krytyków jest też obrazem społeczeństwa litewskiego[39].

Wszystkie omówione polskie sztuki wystawione na Litwie w ten lub inny sposób zaprezentowały problematykę aktualną dla społeczeństwa litewskiego. Można wnioskować zatem, że współczesny polski dramat interesuje litewskich twórców teatralnych jako źródło odpowiedzi na nurtujące ich pytania. Służy do przyjrzenia się własnym problemom. Taki klucz interpretacyjny dla sztuk polskich wystawionych na scenie litewskiej wydaje się być najodpowiedniejszy.

POLISH LITERATURE ON LITHUANIAN THEATRE STAGES IN RECENT DECADES

Polish dramaturgy on Lithuanian theatre stages does not appear very often. The presence of Polish drama works on the stages of Lithuanian theatres can be inferred only when based on single events that do not constitute a uniformed picture. At the end of the 20th and at the beginning of the 21st century, various Lithuanian theatres staged mostly just a few plays by modern Polish dramatists. Among the authors presented, Witold Gombrowicz, Sławomir Mrożek, Dorota Masłowska, Andrzej Stasiuk and Tadeusz Słobodzianek were the most prominent ones. Lithuanian theatre producers are interested mostly in modern reality; the intellectual culture of Europe in the period of the so-called Transformation is reduced to the popular perception of mass consumption. Polish dramas serve Lithuanian directors as an impulse for the contemporary reflection on the complex, often traumatic national and historical experiences of the 20th and the 21st centuries.

Keywords: theatre, Polish drama, Lithuanian director

Dr Teresa Dalecka – od 1997 roku pracownik Katedry Filologii Polskiej Uniwersytetu Wileńskiego (obecnie Centrum Polonistyczne Uniwersytetu Wileńskiego). Absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książki *Dzieje polonistyki wileńskiej 1919–1939* (2003) oraz artykułów publikowanych w Polsce i na Litwie. Zainteresowania naukowe: życie literackie międzywojennego Wilna, recepcja literatury polskiej na Litwie, polsko-litewskie związki literackie.

[38] *Artėja Lenkų drama Vilniuje*, https://www.delfi.lt/veidai/kultura/arteja-lenku-drama-vilniuje.d?id=69542472 [dostęp: 25.01.2018].

[39] Tamże.

CZESŁAW MIŁOSZ
W PRZEKŁADACH

ALLA KOZHINOWA

Białoruski Uniwersytet Państwowy
Białoruś

TŁUMACZENIE POEZJI JAKO SPOSÓB WZBOGACENIA JĘZYKA – NA PRZYKŁADZIE BIAŁORUSKICH PRZEKŁADÓW WIERSZY CZESŁAWA MIŁOSZA

LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE MOŻE BYĆ ODBIERANA NIE TYLKO JAKO SŁOWO artystyczne, lecz także jako źródło wzbogacające systemy innych języków.

Tłumaczenia literatury pięknej są bez wątpienia tekstami specjalnego typu. Zajmują one szczególne miejsce wśród innych tekstów artystycznych. Nie budzi wątpliwości również fakt, że w ciągu wieków przekłady literackie były niechcianym dzieckiem literatury. Jedną z przyczyn takiego stosunku do tego typu tekstów była obawa przed zniekształceniem oryginału utworu. W tekście oryginalnym czytamy:

> Tylko siwy staruszek, który byłby prorokiem,
> Ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie,
> Powiada przewiązując pomidory:
> Innego końca świata nie będzie
> (C. Miłosz, *Piosenka o końcu świata*)[1]

Natomiast w tłumaczeniu na język białoruski przywołany ustęp brzmi następująco:

> І толькі сівенькі стары, які мог быць прарокам,
> Але ж не прарок, бо на гэта ёсць іншыя людзі,
> Падвязвае памідоры і кажа сабе:
> Іншага канца свету не будзе
> (przeł. A. Chadanowicz)[2]

[1] Wszystkie cytowane w artykule wiersze Czesława Miłosza w oryginalnej wersji językowej pochodzą z wydania: C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków: Znak, 2011.

[2] Ч. Мілаш, *Выратаванне: выбраныя вершы і паэмы*, Мінск: Логвінаў, 2011, s. 41.

Oczywiste jest więc, że w tym przypadku wymieszano filozoficzne akcenty: w oryginale mowa jest o tym, że starzec z własnej woli nie chce być prorokiem, a w tłumaczeniu – o tym, że jego miejsce zajęli inni ludzie, bo być może on nie jest tego godny.

Podobne zarzuty prowadzą do wymogu stawianego tłumaczeniom dzieł literackich, aby te jak najdokładniej oddawały język oryginału. To z kolei prowadzi do lekceważenia tychże tekstów również ze strony lingwistów, którzy nie dostrzegają w nich źródeł neologizmów, czyli takich form, które wzbogacają i zmieniają język literacki, rozwijają go. Co więcej, rozwój ten jest obserwowany na wszystkich poziomach systemu językowego; na wyższych poziomach zmiany zachodzą poprzez „adaptację oraz zapożyczenia nowych norm, zachowań literackich do repertuaru rodzimych systemów”[3].

Nie ulega wątpliwości, że w tej sytuacji niższe warstwy języka wzbogacają się w nie mniejszym stopniu. Uważa się, że najwięcej zapożyczeń przenika do języków poprzez tłumaczenie. W tym przypadku najbardziej jaskrawym przykładem jest wzbogacenie języka w sytuacji braku ekwiwalentu leksykalnego, kiedy w drodze transferencji[4] do języka przedostają się nie tylko nowe słowa, lecz także nowe wiadomości przenikają do pojęć znanych rodzimym użytkownikom.

Jednakże za najciekawsze uważa się wykorzystanie w tłumaczeniach wyrazów zapożyczonych, których wprowadzenie do systemu językowego (w celu nazwania kolejnego egzotyzmu) wydawałoby się nie tak bardzo potrzebne. W białoruskich tłumaczeniach polskiej poezji tego typu przykładem jest uporczywie pojawiające się słowo *филижанка* ‘filiżanka’:

> калісьці я спазнала каханне
> яно было горкім
> як **філіжанка** чорнай кавы
> (Г. Пасвятоўская, *Мяне завуць Юлія*…, przeł. A. Jemialjanau-Szyłowicz)[5]
>
> Сподкі, шкляныя вечкі,
> Квяцістыя **філіжанкі**
> Ляжаць на беразе рэчкі
> (Ч. Мілаш, *Песенька пра парцеляну*, przeł. A. Chadanowicz)[6]

Wydawałoby się, że w języku białoruskim istnieje odpowiednie słowo: *кубак* ‘filiżanka, kubek’[7]. Jednakże tym wyrazem określa się także ‘puchar’[8]. Oznacza

[3] J. Walczak, *Teoria i praktyka polskiej translatoryki na przykładzie nowopolskich tłumaczeń wybranych utworów Williama Shakespeare'a i Johna Miltona* [niepublikowana rozprawa doktorska], Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2013, s. 20.

[4] J.C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, London: Oxford University Press, 1965.

[5] Г. Пасвятоўская, *Ідалапаклоніца: вершы*, Мінск: Кнігазбор, 2016, s. 6.

[6] Ч. Мілаш, *Выратаванне*…, s. 55.

[7] Por. *Русско-белорусский словарь*, т. 3, ред. Я. Колас и др., Минск: Беларуская энцыклапедыя, 1993, s. 715.

to, że w białoruszczyźnie nie ma słowa, które jednocześnie wyrażałoby niewielkie rozmiary (w pierwszym przypadku) i kruchość, delikatność (w drugim przypadku) naczynia. Wydaje się, że pojawienie się podobnej jednostki leksykalnej, rodzimej lub zapożyczonej wzbogaciłoby język białoruski.

Jeszcze jedno wyrażenie mogłoby pełnić podobną funkcję. Tłumacząc wiersz *Campo di Fiori*, Andrej Chadanowicz użył nowego (dla białoruszczyzny) połączenia wyrazów:

Пладамі ружовымі **мора**
гандлёўцы сталы засцілаюць
(przeł. J. Buszlakou, A. Chadanowicz)[9]

Połączenie to posłużyło za odpowiednik oryginalnego wyrażenia:

Różowe **owoce morza**
Sypią na stoły przekupnie
(C. Miłosz, *Campo di Fiori*)

Jak wiadomo, wyrażenia *owoce morza*, które stwarza piękną kolorystykę tego fragmentu, regularnie używa się w języku polskim w znaczeniu ‘jadalne skorupiaki, małże, mięczaki’[10], będącego z pochodzenia kalką włoskiego *frutti di mare.* Natomiast w języku białoruskim brakuje takiego terminu. Spotyka się tylko niezbyt udane zapożyczenie z języka rosyjskiego *морапрадукты*, np.:

Самым здаровым спосабам харчавання прызнана, як вядома, так званая міжземнаморская дыета. Сакрэты яе даўно вядомыя: алеі, рыба і **морапрадукты**, агародніна і садавіна…[11]

W tym wypadku wyrażenie *плады мора* ‘owoce morza’ nie tylko dokładnie przekazuje atmosferę oryginału, lecz także może jawnie wejść do białoruskiego systemu leksykalnego.

Tym niemniej w wielu wypadkach zapożyczenia mogą nie spełniać zadania, jakim jest wzbogacanie języka. Możemy mieć do czynienia z sytuacją odwrotną – nowe słowa wyglądają jak ciało obce w tłumaczonym tekście. Takie zjawisko obserwujemy w przekładzie fragmentu wiersza *Obłoki*:

…a kłamstwa mego **najpiękniejsze** farby
zakryły prawdę…
(C. Miłosz, *Obłoki*)

[8] Zob. *Русско-белорусский словарь*, т. 1…, s. 692.

[9] Ч. Мілаш, *Выратаванне*…, s. 18.

[10] Por. *Słownik języka polskiego*, https://sjp.pwn.pl/szukaj/owoce%20morza.html [dostęp: 02.02.2018].

[11] Por. http://zviazda.by/be/news/20160909/1473437915-u-pryyarytetah-belarusau-pa-raneyshamu-salodkae muchnoe-i-tlustae [dostęp: 02.02.2018].

Po białorusku zacytowany wyimek brzmi następująco:

> а **найпякнейшыя** фарбы маёй хлусні
> захінулі праўду…
> (przeł. A. Minkin)[12]

Polskiemu przymiotnikowi w stopniu najwyższym odpowiada w języku białoruskim forma *найпрыгажэйшыя*, dlatego nie ma konieczności zapożyczenia nowego słowa. Trudno jest też wyjaśnić jego użycie powrotem do źródeł, do historii języka, bo – jak uważa Krystyna Długosz-Kurczabowa – „zasięg występowania tego przymiotnika jest ograniczony do języków zachodniosłowiańskich”[13].

Translatorskie słowotwórstwo można, na odwrót, tłumaczyć walką z zapożyczeniami. W ten sposób w tłumaczeniu wiersza Czesława Miłosza spotykamy:

> Ты кляўся не быць ніколі
> **плакальніцай** жалобнай
> (przeł. A. Chadanowicz)[14]

W wersji polskiej natomiast:

> Przysięgałeś, że nigdy nie będziesz
> **Płaczką** żałobną.
> (C. Miłosz, *W Warszawie*)

Słowo *плакальніца* nie występuje w języku białoruskim. Zamiast niego w słowniku odnajdziemy derywat *плакальшчыца*[15]. Jednakże, mimo że „sufiks *-чык* (*-шчык*) zaczął rozprzestrzeniać się u nas dopiero w XIX wieku wraz z początkiem oddziaływania języka rosyjskiego”[16], tłumacz posłużył się derywatem bardziej odpowiadającym językowi białoruskiemu.

Za pomocą istniejących już w języku formantów tłumacz utworzył też nowy wyraz w następującym fragmencie:

> Poprosiłem kierownika kołchozu, żeby pokazał mi tę wioskę, zawiózł na pola puste aż po las i zatrzymał **auto** przed dużym głazem.
> (C. Miłosz, *W Szetejniach*)

---

[12] Ч. Мілаш, *Выратаванне*…, s. 14.

[13] *Poradnia językowa*, https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/piekny;3173.html [dostęp: 02.02.2018].

[14] Ч. Мілаш, *Выратаванне*…, s. 48.

[15] *Русско-белорусский словарь*, т. 2…, s. 545; ponadto *Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы* (рэд. М.Р. Суднік і М.Н. Крыўко, Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 2005) nie zawiera żadnego słowa z takim rdzeniem i o takim znaczeniu.

[16] Ю. Пацюпа, *Беларуская мова ў часе*, http://churchby.info/rus/272 [dostęp: 02.02.2018].

Я папрасіў старшыню, каб паказаў мне гэтую калгасную вёску, ён вывез мяне ў поле, адкрытае аж да лесу, там затрымаў **легкавік** перад велічэзным каменем.
(przeł. J. Czykwin)[17]

W języku białoruskim jest tylko przymiotnik *легкавы* ‘przeznaczony do przewozu ludzi’ oraz rzeczownik *легкавушка* ‘samochód osobowy’[18]. Jednakże ten ostatni wydał się chyba tłumaczowi zbyt podobny do rosyjskiego odpowiednika (por. ros. *легковушка*).

Z kolei w następnym fragmencie pojawienie się słowa *узбярэжная*[19] ‘pas ziemi wzdłuż brzegu morza’[20] zamiast *набярэжная* (por. ros. *набережная*) prawdopodobnie wynika z chęci zastąpienia rosyjskiego zapożyczenia:

Znowu opieram łokcie o szorstki granit **nabrzeża**…
(C. Miłosz, *Rue Descartes*)

Зноў упіраюся локцямі ў шорсткі граніт **узбярэжнай**…
(przeł. A. Chadanowicz)[21]

Wydaje się, że dążeniem do zerwania powiązań pomiędzy językiem białoruskim a rosyjskim, które w znacznej mierze powstały w okresie współistnienia tych języków w jednym państwie, tłumaczy się zapożyczenie jeszcze jednego czasownika. Niewykluczone, że w tym wypadku źródłem zapożyczenia jest polszczyzna, z którą język białoruski łączą powiązania różnego rodzaju, np.:

przyjmując swój los i **błagając** o inny
(C. Miłosz, *Pod koniec dwudziestego wieku*)

благаючы лёсу іншага й свой – прымаючы
(przeł. E. Bury)[22]

Jak się okazuje, leksem *благаць* ‘błagać’ nie jest obcy językowi białoruskiemu, co poświadcza słownik historyczny[23]. Oznacza to, że w tym przypadku tłumacz jedynie przywrócił do życia stare i bardzo trafne słowo.

Nie o zapożyczeniu, lecz o odrodzeniu się dawnego wyrazu można też mówić w następnym przypadku. Tu z kolei tłumacz w jednym ze słów zmienił charakter wokalizmu, a drugiemu dodał współczesny przyrostek:

[17] Ч. Мілаш, *Выратаванне*…, s. 156.
[18] *Тлумачальны слоўнік*…, s. 315.
[19] Przy czym w języku literackim występuje tylko *ўзбярэжжа*.
[20] *Тлумачальны слоўнік*…, s. 682.
[21] Ч. Мілаш, *Выратаванне*…, s. 122.
[22] Tamże, s. 126.
[23] Por. *Гістарычны слоўнік беларускай мовы*, вып. 2, Мінск: Навука і тэхника, 1983, s. 21–22.

Trzymałem cienką jak trzcina obsadkę i zanurzałem stalówkę
w **atramencie**, pisarczyk wędrowny z **kałamarzem** u pasa.
(C. Miłosz, *W Szetejniach*)

Я трымаў тонкую асадку, нібы трысцё, і мачаў пяро у **атрамант** –
пісарчук вандроўны са сваёй **каламарніцай** вечнай
(przeł. J. Czykwin)[24]

Słownik historyczny języka białoruskiego rejestruje tylko wyraz *атраментъ*, całkowicie odpowiadający polskiemu słowu *atrament*[25], a także *каламаръ*, *каламарь*, *калямаръ* i *коломаръ*[26]. Gdyby tłumacz pozostawił formę dawnego wyrazu, udałoby się mu też zachować rozmiar oryginalnego wiersza.

Jak wiadomo, pojawienie się w tekście poetyckim słów nienotowanych w słownikach jest uwarunkowane prawami wiersza – zachowaniem rymu i rytmu. Właśnie to ostatnie zmusiło Andreja Chadanowicza do użycia w następującym tłumaczeniu wiersza Miłosza słowa *парцаляна* ‘porcelana’ zamiast *фарфор* o tym samym znaczeniu, proponowanego przez *Słownik literackiego języka białoruskiego*[27]:

Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak **porcelany**
(C. Miłosz, *Piosenka o porcelanie*)

Нічога мне так, мой мілы,
не шкода, як **парцаляны**
(przeł. A. Chadanowicz)[28]

Oczywiście, otwarte pozostaje pytanie: czy zapożyczenie, które przyszło poprzez polski, wyprze słowo *фарфор*?

Wydaje się, że wyrazy zawierające rdzenie, które są charakterystyczne dla słownictwa internacjonalnego, zapożycza się ze szczególną łatwością. Świadczy o tym np. przymiotnik *гімнічны* ‘hymniczny’ w następującym fragmencie:

Żeby, trwając, potwierdzały naszą **hymniczność** przeciw śmierci.
(C. Miłosz, *Sprawozdanie*)

Каб, трываючы, пацвярджалі **гімнічнае** наша супрацьстаянне смерці.
(przeł. E. Bury)[29]

[24] Ч. Мілаш, *Выратаванне*…, s. 157.
[25] Por. *Гістарычны слоўнік беларускай мовы*, вып. 1, Мінск: Навука і тэхника, 1982, s. 161.
[26] Por. *Гістарычны слоўнік беларускай мовы*, вып. 14, Мінск: Навука і тэхника, 1996, s. 239.
[27] *Тлумачальны слоўнік*…, s. 707.
[28] Ч. Мілаш, *Выратаванне*…, s. 56.
[29] Tamże, s. 120.

Także rytmiczną organizacją wiersza można wyjaśnić użycie w przekładzie wiersza Miłosza *Ganek* słowa *зяленіва* ‘zieleń’, którego nie ma w słowniku języka białoruskiego:

Як апра**ну**цца ў зя**ле**ніва **го**ні
(przeł. H. Jankuta)[30]

Mimo to tłumaczce nie udało się oddać rytmu oryginału, uzyskała ona bowiem (pokazują to pogrubione sylaby) klasyczny daktyl.

W tekście oryginalnym czytamy:

Kiedy już **dę**by w **zie**leń się przy**bio**rą
(C. Miłosz, *Ganek*)

Tu również początkową stopą metryczną jest daktyl, ale dalej wszystko ulega zmianie – autor stworzył piękny logaed z daktyla, jamba, daktyla i jeszcze jednego jamba.

Jednak najpoważniejszym wyzwaniem dla tłumacza są nie tyle formalne charakterystyki wiersza, ile gry językowe, które trudno przetłumaczyć i które nie zawsze są zauważalne. Wydaje się, że właśnie z taką grą czytelnik spotyka się w wierszu Miłosza *Portret z połowy XX wieku*:

Ukryty za uśmiechem braterstwa,
Pogardzający czytelnikami gazet, ofiarami politycznej dialektyki,
Wymawiający słowo demokracja **ze zmrużeniem oka**…
(C. Miłosz, *Portret z połowy XX wieku*)

W języku polskim, jak wiemy, istnieją związki frazeologiczne *bez zmrużenia oka* ‘ze spokojem, z opanowaniem’ i *z przymrużeniem oka* ‘pobłażliwie, nie poważnie’. Kontaminując te wyrażenia, Miłosz chciał stworzyć obraz działacza politycznego czasów PRL-u, który jednocześnie pogardza tłumem i obawia się go (*ze zmrużeniem oka*, w przeciwieństwie do *bez zmrużenia oka*, to chyba ‘niespokojnie’). Być może właśnie dlatego tłumacz, czując w tym miejscu pułapkę, dokonuje pożyczki z języka polskiego i używa wyrażenia, którego nie ma w języku białoruskim. W tym miejscu warto nadmienić, że frazie *bez zmrużenia oka* odpowiada *не маргнуўшы вокам*, zaś drugi związek frazeologiczny można tłumaczyć tylko w zależności od kontekstu:

Хаваючыся за ўсмешкай братэрства,
Пагарджаючы аматарамі газетаў,
Вымаўляючы слова «дэмакратыя» **з прымружаным вокам**…
(przeł. A. Chadanowicz)[31]

[30] Tamże, s. 23.
[31] Tamże, s. 62.

Niestety, sięgając po słowo, które może wyrazić tylko jeden sens z całej gamy znaczeń, jak się wydaje, tłumacz nie potrafił do końca oddać gry językowej.

Wiadomo, że poza zapożyczeniami i derywacją morfologiczną w rozwoju słownictwa każdego języka istotną rolę odgrywa derywacja semantyczna. Analizowane tłumaczenia wierszy Miłosza dokumentują interesujący przykład derywacji semantycznej połączonej z zapożyczeniem. W przekładzie wiersza *Alkoholik wstępuje w bramę niebios* czytamy:

дзе патанае куля, што душыць цяжарам грудзі
(przeł. A. Czobot)[32]

Jest to tłumaczenie wersu:

topnieje gniotąca pierś rozpalona kula
(C. Miłosz, *Alkoholik wstępuje w bramę niebios*)

W ostatnim przykładzie słowa *kula* użyto w znaczeniu ‘bryła ograniczona powierzchnią zamkniętą’ albo ‘metalowy przedmiot o kształcie kuli o ciężarze kilku kilogramów’ lub ‘pocisk żelazny używany do strzelania z dział’, ponieważ tylko taki obiekt może przygniatać pierś (por. *gniotąca*), choć w jego semantyce mieści się także znaczenie ‘pocisk żelazny używany do strzelania z broni ręcznej’[33]. Według informacji zawartych w *Słowniku białoruskiego języka literackiego*[34], w białoruszczyźnie słowo *куля* ma tylko znaczenie ‘kula’. Wynika stąd, że w tym przypadku tłumacz w gruncie rzeczy przywrócił etymologiczny sens słowa (por. w *Słowniku etymologicznym języka białoruskiego*: zapożyczone z polskiego *куля* ‘kula’[35]).

Nie dziwi zatem fakt, że zapożyczana jest także semantyka gramatyczna. Ma to miejsce w tłumaczeniu fragmentu wiersza Miłosza *Ars poetica?*:

калісьці людзі чыталі толькі мудрыя кнігі,
якія дапамагалі трываць няшчасці і боль
(przeł. A. Chadanowicz)[36]

Czasownik *трываць* nie wymaga dopełnienia, tym bardziej bliższego, za to w oryginalnym tekście ma je słowo *znosić*:

Był czas, kiedy czytano tylko mądre książki
pomagające znosić ból oraz nieszczęście
(C. Miłosz, *Ars poetica?*)

[32] Tamże, s. 210.

[33] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, https://sjp.pwn.pl/doroszewski/kula-I;5444783.html [dostęp: 02.02.2018].

[34] Por. *Тлумачальны слоўнік*…, s. 307.

[35] *Этымалагічны слоўнік беларускай мовы*, т. 5, Мінск: Навука і тэхніка, 1989, s. 157.

[36] Ч. Мілаш, *Выратаванне*…, s. 96.

Dlatego też ten model użycia przenika do tekstu białoruskiego. Czy taka struktura z czasownikiem *трываць* może stanowić konkurencję dla proponowanego przez słownik czasownika *пераносіць*[37], podejrzanie przypominającego rosyjski czasownik o tym samym znaczeniu? Czas pokaże.

Oto jeszcze jeden przykład tego, jak tłumacz dążył do przekazania znaczenia gramatycznego, którego nie ma w języku docelowym. W wierszu Miłosza *Dziecię Europy* czytamy:

> Po dniu kłamstwa **gromadźmy** się w dobranym kole
> (C. Miłosz, *Dziecię Europy*)

Wydawałoby się, że nie ma tu dla tłumacza żadnych pułapek. Byłoby tak, gdyby nie to, że w białoruskim języku literackim formy pierwszej osoby trybu rozkazującego tworzy się tylko analitycznie, za pomocą słowa posiłkowego *давай* (*давайте*)[38], w tym przypadku – *давай (давайце) збярэмся.* Oczywiście, takie rozwiązanie jest niemożliwe w poezji, więc w tłumaczeniu widzimy inną formę:

> А пасля дня хлусні **зберамося** ў вузейшым коле
> (przeł. A. Chadanowicz, M. Ramanouski)[39]

Należy ona do form dialektalnych rozpowszechnionych w części zachodniej południowo-zachodnich gwar białoruskich[40]. Oznacza to, że tłumacze znaleźli sposób przekazania obcej formy językowej poprzez zapożyczenie z innego wariantu tego samego języka docelowego.

Przytoczone przykłady pokazują, że decyzja tłumacza o zapożyczeniu z języka oryginału jest związana z koniecznością zachowania adekwatności stylu i treści oryginalnego tekstu. Wydaje się, że udane zapożyczenie nie tylko przyczynia się do precyzyjnego przekazania myśli autora, lecz także ma szansę uzupełnić warstwę znaczeniową języka przekładu.

POETRY TRANSLATION AS A WAY OF LANGUAGE ENRICHMENT – ON THE EXAMPLE OF BELARUSIAN TRANSLATIONS OF CZESŁAW MIŁOSZ'S POEMS

Based on the example of Czesław Miłosz's poems translations, this article explains how the translated texts enrich the lexical system of Belarusian language.

Keywords: Polish language, Belarusian language, translation, poetry, Czesław Miłosz

[37] *Русско-белорусский словарь*, т. 2…, s. 498.
[38] Л. Бурак, *Сучасная беларуская мова*, Минск: Вышэйшая школа, 1985, s. 161.
[39] Ч. Мілаш, *Выратаванне*…, s. 59.
[40] *Нарысы па беларускай дыялекталогіі*, рэд. Р. Аванесаў, Мінск: Навука і тэхніка, 1965, s. 278.

Prof. dr hab. Alla Kozhinowa – profesor Katedry Językoznawstwa Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego w Mińsku. Członek Komisji Etnolingwistycznej Międzynarodowego Komitetu Slawistów. Autorka ponad 250 prac naukowych, m.in.: *Славянские библейские переводы в лексическом и грамматическом аспектах: монография* (2009), *Когнитивная лингвистика и этимология* (2010), *Struktura zdania pojedynczego w tekście religijno-polemicznym muzułmanów Wielkiego Księstwa Litewskiego* (2010), *Некоторые особенности перевода Книги Екклесиаста в составе Виленского ветхозаветного свода на фоне других славянских переводов* (2014), *Ранние восточнославянские криптографические системы в контексте языковых контактов* (2015), *Труд в белорусском языке* (2016), *Языки и графические системы Беларуси в период от Октябрьской революции до Второй мировой войны* (2017). Zainteresowania naukowe: historia języków słowiańskich, języki mniejszości narodowych zamieszkałych na terenach słowiańskich, etnolingwistyka, translatoryka.

MARIE SOBOTKOVÁ

Uniwersytet im. Palackiego w Ołomuńcu
Czechy

TWÓRCZOŚĆ POETYCKA CZESŁAWA MIŁOSZA W CZESKICH PRZEKŁADACH

WSTĘP

W PRZECIĄGU PONAD 70 LAT CZESCY TŁUMACZE WPROWADZILI DO RODZIMEGO życia literackiego większą część artystycznego dorobku Czesława Miłosza (1911–2004)[1], na który składają się zarówno dzieła prozatorskie, jak i poetyckie[2]. Pierwszy etap prac nad przekładami Miłoszowych tekstów przypada już na 1946 rok, kiedy to za sprawą Jaroslava Závady (1907–1964)[3] w 1. numerze brneńskie-

[1] Zob. M. Alexa, *České překlady básní Czesława Miłosze* [niepublikowana praca licencjacka], Brno 2012, https://is.muni.cz/th/362454/ff_b/alexa_bakalarska_prace_fin.pdf [dostęp: 12.02.2018].

[2] M. Alexa, *Recepcja wierszy Czesława Miłosza w Czechach: 23 tłumaczy*, „Świat i Słowo" 2015, nr 2 (25), http://www.swiatislowo.ath.bielsko.pl/sis25/sis_25_art_15.pdf [dostęp: 12.02.2018]. Autor artykułu (opublikowanego w 2015 roku) oblicza, że na czeski przełożono ok. 45% wierszy Miłosza, czego dokonało łącznie 23 tłumaczy. Przeprowadzona w tekście analiza mówi wiele zarówno o tych tłumaczach, którzy twórczością Miłosza zajmowali się okazjonalnie, jak i o tych, którzy wracali do niej wielokrotnie. Poszczególne przekłady ukazywały się najpierw w czasopismach lub wchodziły w skład antologii publikowanych – przynajmniej do 1948 roku – w oficjalnych wydawnictwach. Po 1948 roku przez 20 lat nie było możliwe wydawanie tekstów Miłosza w oficjalnym obiegu z dwóch powodów. Po pierwsze, od 1948 roku zaczyna się w Czechosłowacji okres politycznych represji prowadzonych w imieniu ówczesnego kierownictwa partii, co miało przyczynić się do oczyszczenia życia publicznego z tzw. „elementów reakcyjnych i wrogich ideologicznie". Częścią tego procesu stało się również ingerowanie władz komunistycznych w życie literackie. Powodem drugim była emigracja Miłosza w 1951 roku, najpierw do Francji, a następnie do USA. Dopiero krótkotrwały okres odwilży w 1968 roku (i częściowo w kolejnym roku) sprawił, że możliwa stała się publikacja części przekładów w czasopiśmie „Světová literatura". Przez kolejne 20 lat twórczość Miłosza mogli poznać wyłącznie ci, którzy mieli dostęp do literatury wydawanej w tzw. drugim obiegu. Por. także: V. Novotný, *Ke kritické recepci Czesława Miłosze v české literární kultuře*, w: M. Benešová, R. Rusin Dybalska, L. Zakopalová i in., *Proměny polonistiky: tradice a výzvy polonistických studií*, Praha: Karolinum, 2014, s. 87–93.

[3] Por.: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 4/II U–Ž. Dodatky A–Ř*, Praha: Academia, 2008, s. 1687–1689; *Jaroslav Závada. Životopis*, https://www.databazeknih.cz/zivotopis/jaroslav-zavada-47892 [dostęp: 12.02.2018]. Jaroslav Závada (1907–1964) zajmował się przekładami z litera-

go czasopisma „Blok" został wydrukowany wiersz *Miasto* z tomu *Ocalenie*[4]. Fakt, że już rok po wydaniu polskiego oryginału pojawił się czeski przekład, jest pocieszający, choć należy podkreślić, że jakość tłumaczenia pozostawia wiele do życzenia. Oczywiście, ówczesny czytelnik „Bloku" nie mógł tego ocenić, dziś jednak mamy możliwość przeprowadzenia analizy porównawczej, która wskazuje na dość daleko posuniętą swobodę autora przekładu. Wiemy, że Miłosz dokonał gruntownej korekty tekstów wydanych w *Ocaleniu* oraz że tom został poddany rzetelnej korekcie redakcyjnej i językowej[5], w związku z czym podejście czeskiego tłumacza wydaje się dyskusyjne. Závada bowiem pozwolił sobie na samodzielną rekonstrukcję całości wiersza, bezzasadnie pomieszał semantycznie znaczące miejsca, niszcząc tym samym nadaną im przez Miłosza specyficzną gradację, przez co w znaczący sposób zmienił pierwotny zamiar poetycki polskiego poety. Oprócz zmian w konstrukcji utworu tłumacz nie ustrzegł się również kilku nieścisłości semantycznych. Można więc stwierdzić, że Závada zastosował w pracy strategie tłumaczeniowe wyraźnie świadczące o tym, że oryginalny tekst był dla niego zbyt skomplikowany i zbyt długi. Analizę porównawczą kilku miejsc, uznanych przez nas za kluczowe dla całości wiersza, przeprowadzimy w końcowej części artykułu, opatrzonej nagłówkiem: *Kilka uwag o przekładach wierszy Miłosza*.

W 1947 roku została wydana antologia polskiej poezji pt. *Pochodně. Výbor z polské poezie 1938–1945*[6]. Stosunkowo skromna w rozmiarach – licząca 103

tur słowiańskich, szczególnie z literatury rosyjskiej, rzadziej z literatury serbsko-chorwackiej i słoweńskiej. Oprócz przekładu wiersza *Miasto* Závada napisał też posłowie do antologii *Nová polská poezie* (Praha: Československý spisovatel, 1952), wspólnie z Adolfem Hoffmeisterem, Janem Pilařem, Josefem Rumlerem, Zikmundem Skybą i Erichem Sojką. Uwzględniwszy rok wydania, nie może dziwić, że w tej antologii zabrakło miejsca dla prezentacji twórczości Czesława Miłosza. Cenzura w Czechosłowacji działała na tych samych zasadach, co cenzura w Polsce: po 1951 roku, kiedy Miłosz stał się politycznym emigrantem, z bibliotek usunięto jego pierwszy powojenny tom poezji *Ocalenie*. Aż do 1980 roku twórczość poety nie była wydawana, za wyjątkiem *Traktatu moralnego*, który ukazał się w 1948 roku w „Twórczości". Por. *Ocalenie (tom poetycki)* [hasło], https://pl.wikipedia.org/wiki/Ocalenie_(tom_poetycki) [dostęp: 12.02.2018]. O cenzurze w Czechach: *Cenzura v Česku* [hasło], https://cs.wikipedia.org/wiki/Cenzura_v_%C4%8Cesku [dostęp: 12.02.2018].

[4] „Blok" 1946, R. 1, nr 1. Por. też: B. Sečková, *Uměnovědná tematika v revue Blok 1946–1949* [niepublikowana praca magisterska], Brno 2012, https://is.muni.cz/th/178455/ff_m/diplomova_prace.pdf [dostęp: 12.02.2018]; C. Miłosz, *Wiersze*, http://biblioteka.kijowski.pl/milosz%20czeslaw/wiersze.pdf [dostęp: 12.02.2018].

[5] Por. *Ocalenie (tom poetycki)* [hasło]…

[6] *Pochodné. Výbor z polské poezie 1938–1945*, przeł. J. Pilař, Brno: F. Borový, 1947. Antologia obejmuje teksty Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Stanisława Balińskiego, Romana Bratnego, Władysława Broniewskiego, Józefa Czechowicza, Tadeusza Gajcego, Tadeusza Hołuja, Jana Huszczy, Mieczysława Jastruna, Bolesława Karpińskiego, Marii Morstin-Górskiej, Czesława Miłosza, Jana Bolesława Ożoga, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Juliana Przybosia, Jerzego Putramenta, Tadeusza Różewicza, Jarosława Marka Rymkiewicza, Włodzimierza Słobodnika, Leopolda Staffa, Artura Marii Swinarskiego, Juliana Tuwima, Adama Ważyka, Kazimierza Wierzyńskiego, Adama Włodka, Wojciecha Żukrowskiego i Kseni Żytomirskiej. Nie jest jasne,

strony – książka została przygotowana do druku przez Jana Pilařa[7], który przełożył wydrukowany w niej wiersz Miłosza ****Upadli w ciemność pogardy*[8]. Pilař w owym czasie potrzebował jeszcze pomocy językowej Antonina Stanislava Mágra[9]. Całość została opatrzona posłowiem Karela Krejčíego, wybitnego literaturoznawcy, autora licznych publikacji poświęconych polskiej literaturze i polskim realiom, również historycznym[10].

W 1948 roku, w 7. i 8. numerze czasopisma „Kritický měsíčník"[11], w rubryce „Nowi polscy poeci" oraz w dziale „Z nowej polskiej poezji"[12] zostały wydrukowane przekłady utworów wielu polskich poetów, m.in. wiersza Miłosza *Piosenka o końcu świata*. Jego tłumaczem był także Jaroslav Závada. W tym samym roku pojawiło się tłumaczenie kolejnego utworu Miłosza – *W Warszawie*, dokonane przez Erika Sojkę (1922–1997)[13].

KONTEKST HISTORYCZNY – PRZEWRÓT POLITYCZNY Z LUTEGO 1948 ROKU

W następstwie zmian politycznych w okresie powojennym Czechosłowacja znalazła się w radzieckiej strefie wpływów, co przyczyniło się do wzmożonych

jakie kryteria zostały zastosowane przy dokonywaniu wyboru autorów i tekstów opublikowanych w tej antologii. Informacja o autorach wierszy, które zostały przetłumaczone przez Pilařa, została zaczerpnięta z jego książki *Má cesta za polskou poezií. Vzpomínky. Portréty. Eseje*, Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 431.

[7] Por. listę przekładów Jana Pilařa: http://databaze.obecprekladatelu.cz/databaze/P/PilarJan.htm [dostęp: 12.02.2018].

[8] Por. *Pochodně. Výbor z polské poezie 1938–1945*…, s. 79.

[9] Antonín Stanislav Mágr (1887–1960) został księgarzem, ponieważ z przyczyn politycznych nie mógł studiować. Pracował w Lipsku, 2 lata spędził również w Poznaniu, gdzie doskonale opanował język polski. W latach 20. przebywał w Pradze. Uznawany jest za ważnego propagatora kultur słowiańskich. Por. http://www.badatelna.eu/fond/2334/uvod/ [dostęp: 12.02.2018].

[10] Por. *Karel Krejčí* [hasło], https://cs.wikipedia.org/wiki/Karel_Krej%C4%8D%C3%AD [dostęp: 12.02.2018]. Już w 1946 roku w wydawnictwie Orbis wyszła jego ważna i do dziś ceniona monografia *Bartoloměj Paprocki z Hlohol a Paprocké Vůle: život, dílo, forma a jazyk*.

[11] „Kritický měsíčník. Literární a kulturně politický časopis humanisticko-spirituálního zaměření" ukazywał się w latach 1938–1942, do numeru 4. jako miesięcznik (R. 1–5), później jednak jego publikowanie zostało wstrzymane przez niemieckie urzędy. W latach 1945–1948 (R. 6–9) pismo ukazywało się jako kwartalnik, przy czym w większości wypadków drukowano numery podwójne. W 1948 roku (R. 9), od stycznia do października, opublikowano 15 numerów, po czym wydawanie czasopisma zostało wstrzymane z powodów politycznych. Por. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 2/II K–L*, Praha: Academia, 2000, s. 981–982.

[12] Por. „Kritický měsíčník" 1948, nr 7–8, s. 171–175.

[13] Sojka jest autorem doskonałego czeskiego przekładu *Pana Tadeusza*. Tłumaczył nie tylko teksty Mickiewicza, ale również Henryka Sienkiewicza, Juliusza Słowackiego, Sławomira Mrożka oraz wielu innych polskich pisarzy. Przekład Miłoszowego wiersza *Ve Varšavě* został opublikowany w czasopiśmie: „List. Sdružení moravských spisovatel" 1948, nr 7–8, s. 184–185.

kontaktów kulturalnych między Polską a Czechosłowacją[14]. Obiecująco zapowiadająca się wymiana myśli uległa zahamowaniu pod wpływem nacisków ideologicznych, w wyniku których upowszechniły się zaczerpnięte z partyjnej nowomowy pojęcia takie jak: postępowość, reakcyjność, wróg klasowy itp. W efekcie literaturę zaczęto oczyszczać z „wrogich klasowo elementów wywrotowych" i rozpoczęło się pilnowanie „czystości ideologicznej strefy literackiej"[15].

CENZURA PO 1948 ROKU

Aby zapewnić sobie dominację polityczną, Komunistyczna Partia Czechosłowacji (KSČ) uznała za konieczne kontrolowanie wszelkich działań społecznych. Ostro występowano zarówno przeciwko rzeczywistym, jak i potencjalnym przeciwnikom systemu. Gwarancję prawomyślności w sferze kultury miała dać centralna instytucja nadzorująca wszystkie mass media i zapewniająca zgodność wydawanej literatury z linią partyjną. Tym sposobem w latach 1948–1955 zaczyna pracę czechosłowacka cenzura, kontrolująca druk wszelkich publikacji, ingerująca również w plany wydawnicze. Dochodzi do odejścia od zamierzonych wcześniej działań, do likwidacji gotowych już książek. Zamykane są także niezależne wydawnictwa. W czerwcu 1949 roku zostaje powołana do życia Narodowa Czeska Rada Wydawnicza (NERČ), składająca się z niemal 20 komisji tematycznych. Przykładowo, komisja akceptacyjna NERČ miała możliwość oceny poszczególnych planów wydawniczych, ale decydowała *de facto* o całokształcie życia literackiego. W najgorszej sytuacji były samodzielne wydawnictwa i księgarnie – 2000 zaplanowanych przez nie publikacji zostało skreślonych na podstawie decyzji podjętej przez tzw. komisję likwidacyjną NERČ[16]. Twórczość literacką – zarówno rodzimą, jak i tłumaczoną – regulował Główny Urząd Nadzoru Druku (HSTD), który został powołany do życia na mocy tajnego rozporządzenia władz (nr 17/1955). Tym samym w Czechosłowacji w ramach działalności

[14] 10 marca 1947 roku podpisano oficjalny *Układ o przyjaźni i wzajemnej pomocy między Republiką Czechosłowacką a Polską* [*Smlouva o přátelství a vzájemné pomoci mezi Československou republikou a republikou Polskou*] – zob. https://www.slov-lex.sk/pravne-predpisy/SK/ZZ/1947/154/ [dostęp: 12.02.2018]. 4 lipca 1947 roku podpisano zaś umowę o współpracy kulturalnej [*Dohoda o kulturní spolupráci*] między tymi krajami – zob. *Vyhláška č. 259/1948 Sb.*, http://www.epi.sk/zzcr/1948-259 [dostęp: 12.02.2018]. Szerzej na temat rozwoju czechosłowacko-polskich stosunków kulturalnych – por. O. Bartoš, *Na prahu druhého tisíciletí. Náčrt vývoje československo-polských kulturních vztahů*, Praha: Polské informační a kulturní středisko, 1985.

[15] Por. *Dějiny české literatury 1945–1989*, cz. 2: 1948–1958, red. P. Janoušek, Praha: Academia, 2007 – rozdziały: *Politické a kulturní souvislosti* (s. 15–60), *Cenzura* (s. 61–68), *Překladová literatura* (s. 110–118). Por. także: P. Tomek, *50. léta – budování totalitního státu*, http://www.totalita.cz/50/50.php [dostęp: 12.02.2018].

[16] Por. *Cenzura*, w: *Dějiny české literatury 1945–1989*…, s. 65.

Ministerstwa Spraw Wewnętrznych funkcjonowała w formie zinstytucjonalizowanej cenzura prewencyjna, która obowiązywała aż do września 1955 roku[17].

Wobec prac tłumaczeniowych przyjęto, a następnie wdrożono tzw. Leninowski model podwójnej kultury[18]. W okresie kulturalnego upadku powstało czasopismo „Maj" (1955), promujące „słuszną" z ideologicznego punktu widzenia twórczość, w tym również dorobek poetycki wybranych polskich poetów, np. w roczniku opublikowanym w 1958 roku[19].

CENZURA W LATACH 60.

W latach 1953–1956, czyli w okresie po śmierci Józefa Stalina, doszło do częściowego złagodzenia wymagań cenzuralnych – również w stosunku do publikacji tłumaczeń zagranicznych utworów, co było spowodowane faktem poszerzenia listy tzw. autorów postępowych. Platformą, na której możliwa była prezentacja „dopuszczalnych autorów", stało się czasopismo „Literatura światowa" [„Světová literatura"][20], jednak wobec Czesława Miłosza, który od 1951 roku przebywał na emigracji, nie można było liczyć na jakiekolwiek ustępstwa dotyczące publikacji jego dorobku czy biografii[21].

[17] Por. M. Wögerbauer i in., *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*, t. 1: 1749–1938, t. 2: 1938–2014, Praha: Academia, 2015. W 2. tomie wymienione są publikacje poddane cenzurze po 1948 roku – por. rozdział: *Cenzura knih po únorovém převratu 1948* (s. 959–1007). W części zatytułowanej *Případové studie 1938–1949* (s. 1011–1095) pokazano rozwój cenzury, skupiając się na konkretnych przykładach. Rozdział siódmy, dotyczący okresu 1949–1989 i zatytułowany *V zájmu pracujícího lidu*, pokazuje działanie cenzury w układzie chronologicznym (s. 1099–1223). Dla niniejszych analiz najważniejsza jest część rozważań poświęcona sytuacji od lat 60. do 1989 roku. HSDT stworzył szczególnie restrykcyjny system kontroli publikacji książkowych.

[18] Model ten opierał się na pojęciu kultury: (1) postępowej i ludowej, która wspiera budowanie socjalistycznego społeczeństwa, oraz (2) burżuazyjnej i wstecznej, która skazana jest na zanik. Por. *Překladová literatura*, w: *Dějiny české literatury 1945–1989*…, s. 110.

[19] Ukazały się w nim m.in. wiersze Jerzego Harasymowicza, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta.

[20] O początkach pisma „Světová literatura" – por. Z. Semínová, *Počátky časopisu Světová literatura a angloameričtí autoři, část 1–2*., http://www.iliteratura.cz/Clanek/17287/pocatky-casopisu-svetova-literatura-a-angloamericti-autori-cast-1-; http://www.iliteratura.cz/Clanek/17289 [dostęp: 12.02.2018]. Z okazji rocznicy powstania czasopisma, w 1966 roku został przygotowany *Almanach Světové literatury 1956–1965*; kolejny *Almanach Světové literatury* pochodzi z 1986 roku. Jako dodatek „Světová literatura" jest częścią miesięcznika „Host" – por. http://casopis.hostbrno.cz/o-nas/historie; http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2004/1-2004 [dostęp: 12.02.2018]. W 1969 roku, kiedy ukazał się przekład wierszy Czesława Miłosza stworzony przez Vlastę Dvořáčkovą, redaktorem naczelnym był Jan Vladislav (1923–2009). Por. *Jan Vladislav* [hasło], https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Vladislav [dostęp: 12.02.2018].

[21] Do usuwania książek, których autorzy mieli być zapomniani, dochodziło etapami. Etap pierwszy miał miejsce od początku lat 50. do 1968 roku. Etap drugi objął okres od początku lat 70. do 1989

Zakaz druku utworów Miłosza trwał aż do drugiej połowy lat 60. Stopniowa odwilż, która przyczyniła się do wydarzeń Praskiej Wiosny z 1968 roku, doprowadziła m.in. do powstania iluzji, że możliwe będzie zbudowanie komunizmu z „ludzką twarzą". Szybko jednak okazało się, że proces ten nie mógł zakończyć się szczęśliwie. Wkroczenie tzw. „bratniej pomocy" pod egidą ZSRR, rzekomo w celu obrony socjalizmu, miało miejsce 21 sierpnia 1968 roku i położyło kres jakimkolwiek nadziejom na zmianę systemu.

W momencie określanym dzisiaj jako *intermezzo* Praskiej Wiosny, 26 czerwca 1968 na podstawie rozporządzenia władz datowanego na 13 czerwca tego samego roku, został m.in. zlikwidowany urząd cenzury. Zgromadzenie Narodowe zdecydowało, że stosowanie cenzury jest niedopuszczalne[22], jednak ten pełen nadziei okres trwał zbyt krótko. W przeciągu 2 kolejnych lat wznowiono działalność cenzorską, która stopniowo doprowadziła do likwidacji wolności słowa. Powstał Urząd ds. Publikacji i Informacji (ÚTI), który miał zapewnić możliwość funkcjonowania cenzury oraz dać władzom pełną kontrolę nad mediami[23]. W następstwie stopniowego znoszenia wolności słowa, a także prześladowania kolejnych twórców i eliminowania ich z życia literackiego, z czasem powstał tzw. drugi obieg wydawniczy[24]. Wedle danych przytoczonych przez *Słownik czeskich pisarzy. Próba rekonstrukcji historii czeskiej literatury z lat 1948–1979*, wydany w Toronto w 1982 roku, prześladowaniom poddano ok. 400 pisarzy i pisarek[25].

roku. W Polsce nie panowały w tym czasie tak rygorystyczne zasady w stosunku do autorów emigracyjnych. Wobec Miłosza obowiązywały oczywiście ograniczenia, szczególnie po 1951 roku, usuwano również jego książki z bibliotek i oficjalnie nie był wydawany, jednakże po 1980 roku sytuacja uległa zmianie. Uzyskanie literackiej Nagrody Nobla częściowo przynajmniej przełamało oficjalną linię partyjną i książki Miłosza stały się na nowo elementem panoramy rodzimej literatury.

[22] Por. M. Wögerbauer i in., *V obecném zájmu*…, s. 1156–1160. Zakaz upubliczniania dorobku autorów emigracyjnych obowiązywał do 1989 roku. Por. uwagi o braku możliwości publikowania tekstów Miłosza zawarte w rozdziale *„Ózetefka" a jejich „elpéčka". Prohibita a oddělení zvláštních fondů v době normalizační*, w którym konstatuje się, że „Czesław Miłosz jest emigrantem, więc nie można w ogóle o nim wspominać" (s. 1309). Por. też: http://www.ucl.cas.cz/edicee/dejiny/dejiny-ceske-literatury-1945-1989/216-dejiny-ceske-literatury-1945-1948-iii-dil [dostęp: 12.03.2018].

[23] Zob. cyfrowe archiwum czasopism: http://archiv.ucl.cas.cz/ [dostęp: 12.03.2018]. Działania cenzury wpłynęły np. na „Týdeník Svazu čs. spisovatelů. Literární listy" (1968), który nawiązywał do „Literárních novin" (zlikwidowanych we wrześniu 1967 roku). Od listopada 1968 roku zaczęły wychodzić „Listy" (1968–1969) oraz „Týdeník Svazu čs. spisovatelů", który tematycznie i redakcyjnie nawiązywał do „Literárních listów". Por. też: P. Šámal, *Mimořádná opatření. Restaurace rozptýlené cenzurní soustavy (1969–1972)*, w: M. Wögerbauer i in., *V obecném zájmu*…, s. 1161–1176; tenże, *Normalizační model rozptýlené cenzurní soustavy*, w: M. Wögerbauer i in., *V obecném zájmu*…, s. 1177–1201.

[24] Por. P. Šámal, *Paralelní oběh jako důsledek cenzury*, w: M. Wögerbauer i in., *V obecném zájmu*…, s. 1202–1222.

[25] Por. T. Vlček, *Rok 1968*, http://www.totalita.cz/1968/1968.php [dostęp: 12.03.2018].

EMIGRACJA PO LUTYM 1948 ROKU

W pierwszych 6 miesiącach po przewrocie komunistycznym, który miał miejsce w lutym 1948 roku, Czechosłowację opuściło ok. 8000 osób, niektóre źródła wspominają nawet o 40 tysiącach emigrantów[26]. W przeciwieństwie do późniejszej fali emigracyjnej, która nastąpiła po 1968 roku, ludzie wyjeżdżający wówczas z kraju wierzyli, że będzie to jedynie rozwiązanie tymczasowe. Nie zakładali bowiem, że system komunistyczny utrzyma się w Czechosłowacji tak długo. Wśród osób, które zdecydowały się wtedy opuścić kraj, byli literaci[27], m.in: Ferdinand Peroutka, Pavel Tigrid, Jan Čep, Egon Hostovský, Jiří Voskovec, František Listopad, Jiří i Emil Kovtunowie[28]. W latach 1956–1992 Pavel Tigrid redagował kwartalnik „Świadectwo" [„Svědectví"][29]. Pismo to po raz pierwszy ukazało się w Nowym Jorku w 1956 roku, od 1960 roku było publikowane w Paryżu, zaś w okresie 1990–1992 wydawano je w Pradze nakładem Wydawnictwa Melantrich.

Po lutym 1948 roku na emigrację zdecydowali się bracia Kovtunowie: Emil (1925–2016) oraz Jiří (1927–2014), poeta, prozaik i historyk, który współpracował z takimi czasopismami jak „Vývoj", „Obzory", „Świadectwo" (Paryż) czy „Proměny" (Nowy Jork). Obaj bracia wspólnie przełożyli fragmenty wierszy Czesława Miłosza i opublikowali je w kwartalniku „Świadectwo" już w 1963 roku[30]. Dzięki temu przynajmniej część czytelników mogła się zapoznać z dorobkiem polskiego poety, który ze względu na działania czeskiej cenzury nie był Czechom zbyt dobrze znany. Swoje przekłady bracia Kovtunowie wzbogacili o krótką notę biograficzną oraz tłumaczenia wybranych tekstów z tomu *Król Popiel i inne wiersze*[31]. Na czeski przełożone zostały wiersze: *Król Popiel*, *Co było wielkie* oraz cykl *Album snów*. Wiersz *Co było wielkie* będzie jeszcze dokładniej omawiany[32].

---

[26] Por. *Emigrace* [hasło], https://cs.wikipedia.org/wiki/Emigrace [dostęp: 12.03.2018].

[27] M. Přibáň, *Kdo byl kdo v české exilové literatuře*, http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2009/3-2009/kdo-byl-kdo-v-ceske-exilove-literature-let-1948-1968 [dostęp: 12.03.2018]. Por. także: H. Kurillová, *Emigrace z Československa a exil*, http://manipulatori.cz/emigrace-z-ceskoslovenska-a-exil/ [dostęp: 12.03.2018].

[28] Na temat Jiřego Kovtuna – por. http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1053 [dostęp: 12.03.2018].

[29] Szerzej o tym piśmie – por. http://scriptum.cz/cs/periodika/svedectvi [dostęp: 12.03.2018].

[30] Por. stronę tytułową pisma „Svědectví" (R. 6, nr 21, lato 1963). W dziale „Literatura a umění" figuruje pozycja: Czesław Miłosz, *Výběr z básní (v překladech Emila a Jiřího Kovtuna)* – http://scriptum.cz/soubory/scriptum/svedectvi/svedectvi_1963_21.pdf [dostęp: 12.03.2018].

[31] W zbiorze *Król Popiel i inne wiersze* znajdują się utwory z lat 1944–1962, które wydał Instytut Literacki w Paryżu jako 79. tom Biblioteki „Kultury". Por. *Król Popiel i inne wiersze* [hasło], https://pl.wikipedia.org/wiki/Kr%C3%B3l_Popiel_i_inne_wiersze [dostęp: 12.03.2018].

[32] Por. C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków: Znak, 2011, s. 137–139.

EMIGRACJA PO 1968 ROKU

Pokolenie Praskiej Wiosny – czyli ci, którzy zdecydowali się na emigrację po 21 sierpnia 1968 roku – miało świadomość, że polityczne realia kraju nie ulegną zmianie przez długi czas. Wskazuje na to fakt, że w okresie od sierpnia 1968 do 1969 roku, kiedy granice były jeszcze częściowo otwarte, z Czechosłowacji wyjechało 40 tysięcy osób, zaś w ciągu następnych 20 lat, aż do 1989 roku, wyemigrowało kolejnych 140 tysięcy[33]. Studiami nad tymi wydarzeniami czeskiej historii zajmują się obecnie uczestnicy projektu „Współczesna czeska historia do szkół", który jest finansowany w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego (EFS) oraz z budżetu państwowego Republiki Czeskiej[34]. Wśród emigrantów tej fali byli: Jiří Pelikán, Ivan Sviták, Josef Škvorecký, Zdena Salivarová, Karel Kryl, Arnošt Lustig, Vojtěch Jasný, Ota Filip. Z kraju wyjechały osoby, które można określić mianem elit społecznych: politycy, artyści, dziennikarze, literaci, Czechosłowację opuścili najlepsi specjaliści z różnych dziedzin i naukowcy. Była to niepowetowana strata dla państwa. Impulsem do emigracji stała się również Karta 77 i późniejsza akcja „Asanace" podjęta przez organy bezpieczeństwa wobec sygnatariuszy tego dokumentu. Większość osób, które zdecydowały się go podpisać, została zmuszona do wyjazdu z kraju[35]. Wśród emigrantów znaleźli się m.in.: Ivan Medek, Zdeněk Mlynář, Jiří Lederer, Jiří Kolář, Jiří Gruša, Pavel Kohout, Vlasta Třešňák, Jaroslav Hutka, Pavel Landovský.

Za granicą powstało szereg nowych wydawnictw. Do 30 istniejących dołączyło w okresie posierpniowym kolejnych 35, m.in. w Toronto wydawnictwo '68 Publishers kierowane przez Josefa Škvoreckiego i jego żonę czy w Kolonii wydawnictwo Index. Urząd Bezpieczeństwa zarejestrował wówczas 30 wydawanych czasopism, w tym działające wciąż „Świadectwo" Tigrida oraz pisma takie jak: „Listy"[36], „Proměny"[37], „Poezie mimo domov"[38], „Česká expedice[39], „Edice

[33] Por. *Emigrace* [hasło]… Biuro Wysokiego Komisarza Narodów Zjednoczonych ds. Uchodźców podaje o wiele wyższą liczbę emigrantów z ówczesnej Czechosłowacji – łącznie ok. 250 tysięcy osób.

[34] Tematyka tego projektu obejmuje pojęcia: emigracji, emigracji czechosłowackiej w okresie komunizmu, emigracji polutowej i emigracji posierpniowej. Por. http://manipulatori.cz/emigrace-z--ceskoslovenska-a-exil/ [dostęp: 12.03.2018].

[35] O emigracji posierpniowej: http://manipulatori.cz/emigrace-z-ceskoslovenska-a-exil [dostęp: 12.03.2018].

[36] Por.: B. Dokoupil, *Listy (1) 1946–48*, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=143; tenże, *Listy (2) 1968–69*, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=144&hl=; tenże, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=149 [dostęp: 12.03.2018].

[37] Por. M. Přibáň, *Proměny (1964–1991)*, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=190 [dostęp: 12.03.2018].

[38] Por. tenże, *Poezie mimo domov (1975–1996)*, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1786 [dostęp: 12.03.2018].

[39] Por. P. Čáslavová, *Česká expedice (1979–2007)*, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1866 [dostęp: 12.03.2018].

Expedice”[40], „Edice Petlice”[41], „Index”[42], „Krameriova expedice”[43] i szereg innych. Wypada wspomnieć tu również o mającym lokalny charakter czasopiśmie „Ječmínek”, które ukazywało się w Ołomuńcu i dzięki pewnym swym działaniom było postrzegane jako pismo zainteresowane polskimi sprawami. Oprócz nowych wydawnictw i czasopism powstawały również fundacje, niektóre działają aż do dziś, np. Fundacja Karty 77.

CZESŁAW MIŁOSZ W OBIEGU OFICJALNYM: „SVĚTOVÁ LITERATURA” W 1969 ROKU

W okresie przejściowym po sierpniu 1968 i na początku 1969 roku, pomimo oficjalnych zakazów, dzięki staraniom Vlasty Dvořáčkovéj udało się opublikować w 2. numerze czasopisma „Světová literatura” przekłady wierszy Czesława Miłosza. Utwory poprzedziła przedmowa Otakara Bartoša (1928–1995): polonisty, literaturoznawcy, nauczyciela akademickiego i tłumacza. Vlasta Dvořáčková wybrała 13 utworów przyszłego polskiego noblisty, w tym 2 wiersze ze zbioru *Ocalenie* [*Záchrana*]: *Spotkanie* (Wilno, 1937) [*Setkání*] i *Pożegnanie* (Kraków, 1945) [*Loučení*]. Tom *Ocalenie* [*Záchrana*] był jedną z pierwszych książek wydanych w powojennej Polsce i zawierał 61 utworów, które powstały w latach 1932–1945. Autor sam przygotował ten zbiór do druku, co oznaczało, że czescy tłumacze *de facto* pracowali z kanoniczną wersją tekstów. Dzięki temu, że Miłosz skrupulatnie odnotowywał daty i miejsca powstania swoich wierszy, możemy dziś dokładnie prześledzić chronologię poszczególnych utworów. Niektórzy czescy tłumacze nie decydują się jednak na przekład tych dodatkowych informacji, którymi opatrzone są poszczególne teksty, więc czescy czytelnicy nie zawsze mogą poznać okoliczności, które wywarły wpływ na powstanie wierszy. Nie jest to rozwiązanie najszczęśliwsze, ponieważ w wielu wypadkach właśnie te dodatkowe treści pozwalają „zakotwiczyć” czytany utwór w konkretnym czasie i miejscu, a przez to lepiej go zrozumieć.

[40] Właśnie w tym piśmie Miroslav Červenka (1932–2005) pod pseudonimem Otakar Č. Mokrý opublikował przekład *Hymnu o perle*. Por. P. Čáslavová, *Edice Expedice*, http://www.slovnikceskelite ratury.cz/showContent.jsp?docId=1879 [dostęp: 12.03.2018].

[41] Por. taż, *Edice Petlice (1972–1990)*, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?doc Id=1721 [dostęp: 12.03.2018].

[42] Por. M. Přibáň, *Index (1971–1990)*, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId =1705 [dostęp: 12.03.2018].

[43] Por. P. Čáslavová, *Krameriova expedice 78 (1978–1990)*, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/ showContent.jsp?docId=1877. Zob. także informacje o wydanej w podziemiu antologii *Slovo a zed' – Slovo a zed'* [hasło], https://cs.wikipedia.org/wiki/Slovo_a_ze%C4%8F [dostęp: 12.03.2018].

W dokonanym przez Dvořáčkovą wyborze 13 wierszy znajdziemy również tekst z tomu *Światło dzienne* [*Denní světlo*][44] – *Naród*[45] (Kraków, 1945) [*Národ*]. Z tomu poetyckiego *Król Popiel i inne wiersze* [*Král Popel a jiné básně*][46] przełożonych zostało 6 wierszy: *Portret grecki* (Washington, D.C., 1948) [*Řecký portret*], *Nie więcej* (Montgeron, 1957) [*Nic víc*], *Kresy* (Berkeley, 1962) [*Na pohraničí*], *Sroczość* (Montgeron, 1958) [*Strakost*], *Co było wielkie* (Montgeron, 1959) [*Co bylo velké* – w czeskim przekładzie bez dedykacji: *Aleksandrowi i Oli Watom*], *Powinien, nie powinien* (Berkeley, 1961) [*Má, nemá*][47].

Szczególne miejsce w tym tomie poetyckim zajmuje wiersz napisany w Goszczycach pod Krakowem, czyli we wsi, w której małżeństwo Miłoszów mieszkało od października 1944 roku aż do początków 1945 roku. Chodzi o utwór *Rozmowa płocha*, który pierwotnie miał stać się częścią sporządzonego w jednym zaledwie egzemplarzu minitomiku poetyckiego zatytułowanego *Wiersze pół-perskie*. Zbiór ten, opublikowany w styczniu 1945 roku, poeta zadedykował przyjacielowi Jerzemu Turowiczowi, członkowi „Bratniej Pomocy Słoniów [!] Europejskich"[48] – jak go sam Miłosz w dość humorystyczny sposób określił – w podzięce za zgodę na zamieszkanie w domu matki żony Turowicza. Tom *Wiersze pół-perskie* zawiera utwory: *Perła*, *Gwiazda*, *Świat*, *Skarga dam minionego czasu*, *Los*, *Pożegnanie*, *Morał*, *Na dobrą noc*, *Przyrodzie – pogróżka*, *Życzenie*. Trzy spośród nich złożyły się później na wiersz *Rozmowa płocha*, zamieszczony w zbiorze *Król Popiel i inne wiersze*. Cztery kolejne teksty – *Skarga dam minionego czasu*, *Los*, *Pożegnanie* i *Życzenie* – opublikowano natomiast w tomie *Ocalenie* [*Záchrana*], wiersz *Pożegnanie* pod zmienionym tytułem – *Ucieczka*. Pozostałe utwory, czyli *Morał*, *Na dobrą noc*, *Przyrodzie – pogróżka*, ukazały się jako *Wiersze rozproszone* z lat 1937–1944.

„JEČMÍNEK" – OŁOMUNIECKIE CZASOPISMO DRUGIEGO OBIEGU

O historii tego podziemnego czasopisma oraz jego zasługach w promowaniu twórczości Czesława Miłosza w Czechach można się wiele dowiedzieć z wypo-

[44] C. Miłosz, *Światło dzienne*, Paryż: Instytut Literacki, 1953. Por. także: *Światło dzienne* [hasło], https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9Awiat%C5%82o_dzienne [dostęp: 12.03.2018]. Przywołany tom poetycki zawiera wiersze publikowane do 1951 roku w polskich czasopismach krajowych: „Odrodzeniu", „Nowej Polsce, „Warszawie", „Twórczości", „Zeszytach Wrocławskich", „Nowej Kulturze". *Światło dzienne* jest pierwszym zbiorem wydanym na emigracji w 1953 roku jako 5. tom Biblioteki „Kultury".

[45] Wiersz *Naród* został opublikowany w 1. numerze czasopisma „Warszawa" w 1946 roku.

[46] C. Miłosz, *Król Popiel i inne wiersze*, Paryż: Instytut Literacki, 1962. Por. także: *Król Popiel i inne wiersze* [hasło]…

[47] Większość przekładów, które ukazały się w „Světové literatuře", znalazło się w tomie *Mapa času* z 1990 r.

[48] Por. *Wiersze pół-perskie* [hasło], https://pl.wikipedia.org/wiki/Wiersze_p%C3%B3%C5%82-perskie [dostęp: 12.03.2018].

wiedzi Václava Buriana[49], np. tych związanych z 100. rocznicą urodzin Miłosza[50]. Odpowiadając na pytania Lucii Zakopalovéj, Burian opowiedział, jak w sierpniu 1980 roku znalazł się wraz z przyjaciółmi w Gdańsku i tam właśnie – zupełnie przypadkiem – odkrył pośród książek podarowanych mu przez Jarosława Dubiela (opozycyjnego polskiego publicystę i jednego z założycieli ruchu Wolność i Pokój) książkę Czesława Miłosza wydaną w podziemnej Niezależnej Oficynie Wydawniczej NOWA. Znacząca jest w tym wypadku oczywiście data, bowiem właśnie w 1980 roku Miłosz otrzymał literacką Nagrodę Nobla. Burian wcześniej znał już tom *Ocalenie* [*Záchrana*][51]. Jak wspomina dalej, był to również moment, w którym poznał swojego wieloletniego przyjaciela Leszka Engelkinga[52].

Od października 1981 roku do końca 1987 roku na łamach czasopisma „Ječmínek" ukazało się nie tylko wiele przełożonych przez Buriana wierszy Czesława Miłosza, ale również tłumaczenia tekstów prozaicznych, wśród których przeważają eseje. Pomiędzy październikiem 1981 a styczniem 1983 roku w „Ječmínku" wydrukowano łącznie 9 wierszy – jeden z nich wszedł w 1990 roku w skład tomu *Mapa času*[53]. Znaczący jest fakt, że już w 1. numerze czasopisma z października 1981 roku (s. 14–19)[54] zamieszczono podstawowe informacje o Miłoszu, w tym również wzmiankę o tym, że pisarz mógł po powstaniu „Solidarności" po 30 latach emigracji powrócić do kraju. W tym samym numerze „Ječmínka" znalazło się również miejsce na druk wierszy z tomów *Miasto bez imienia* [*Město beze jména*][55], *Rady* [*Rady*], *Twój głos* [*Tvůj hlas*], *Ars poetica?* [*Ars poetica?*], *Moja wierna mowo* [*Má věrná řeči*], *Wyspa* [*Ostrov*]. Z kolei do styczniowego numeru z 1983 roku (s. 8–11)[56] zostały wybrane i przetłumaczone przez Buriana wiersze: *Los* [*Osud*] i *Pożegnanie* [*Rozloučení*] z tomu *Ocalenie* [*Záchrana*], a ze zbioru *Król Popiel i inne wiersze* [*Král Popel a jiné básně*] – utwór *Rozmowa płocha* [*Nevážný rozhovor*]. W „Ječmínku" z kwietnia 1984 roku (s. 58–66)[57] czytelnikom zaprezentowano obszerne fragmenty *Ziemi Urlo*, które

[49] Por. *Václav Burian* [hasło], https://cs.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1clav_Burian [dostęp: 12.03.2018].

[50] Por. L. Zakopalová, *Hovory o básnické řeči*, http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2011/5-2011/hovory-o-basnicke-reci [dostęp: 12.03.2018].

[51] Burian wspomniał również o tym, że często oryginalne teksty nie były dostępne w całości lub też kopie, którymi dysponowano, zawierały błędy redakcyjne. Te problemy zniknęły dopiero po 1989 roku. Por. L. Zakopalová, *Prozřetelnost chrání hlupáčky a umělce*, http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=116&clanek=061128 [dostęp: 12.03.2018].

[52] Por. taż, *Hovory o básnické řeči*…

[53] C. Miłosz, *Mapa času*, Praha: Odeon, 1990. W tym translatorskim przedsięwzięciu, liczącym 83 wiersze, udział wzięli Vlasta Dvořáčková, Iveta Mikešová i Václav Burian.

[54] Por. http://scriptum.cz/soubory/scriptum/jecminek/jecminek_1981_01.pdf [dostęp: 12.03.2018].

[55] Tom ten wydany został przez Instytut Literacki w Paryżu w 1969 roku i jest to zapewne ta książka, którą Burian – jak sam wspomina – otrzymał w 1980 roku.

[56] Por. http://scriptum.cz/soubory/scriptum/jecminek/jecminek_1983_01.pdf [dostęp: 12.03.2018].

[57] Por. http://scriptum.cz/soubory/scriptum/jecminek/jecminek_1984_04.pdf [dostęp: 12.03.2018].

Burian opatrzył tytułem *Má víra* [*Moja wiara*]. W numerze czasopisma opublikowanym w 1986 roku z okazji świąt Bożego Narodzenia (s. 4–13)[58] przetłumaczona została rozmowa Miłosza z Aleksandrem Fiutem, której pierwodruk ukazał się na łamach „Tygodnika Powszechnego". W 1. numerze z listopada 1987 roku (s. 63–76)[59] wydrukowano natomiast tekst Miłosza *Dostojevskij a Sartre*, oryginalnie zamieszczony w tomie *Poszukiwania. Wybór publicystyki rozproszonej 1931–1983*[60]. „Ječmínek" z listopada 1987 roku zawiera też pierwszy wykład Miłosza pt. *Svědectví poezie. Šest přednášek o bolestech našeho století*, jak również wiersz *Rue Descartes* ze zbioru *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada* w przekładzie Buriana[61].

NOWY ETAP PRZYBLIŻANIA TWÓRCZOŚCI MIŁOSZA CZESKIM CZYTELNIKOM – LATA 90. XX WIEKU[62]

Lata 90. przyniosły nowe możliwości obcowania z twórczością Czesława Miłosza, również Václavowi Burianowi, który miał okazję osobiście poznać polskiego poetę. Jak sam tłumacz wspominał, niezapomnianym doświadczeniem było także korespondowanie z noblistą, co miało miejsce w 1987 roku dzięki pośrednictwu Leszka Engelkinga. Pretekstem do wymiany listów była potrzeba weryfikacji niektórych fragmentów tekstów – dążąc do jak najpełniejszej wierności przekładu, czeski tłumacz chciał zapytać poetę, czy postępował zgodnie z jego intencjami podczas pracy nad zbiorem *Město beze jména*.

Po pierwszym wydanym oficjalnie w Czechach wyborze wierszy Miłosza (opublikowanym przez Wydawnictwo Odeon w 1990 roku) Václav Burian postanowił przetłumaczyć i opublikować tomiki wcześniejsze, czyli poprzedzające wydarzenia z 1989 roku. W pracy pomagała mu doskonała znajomość polskiej literatury i umiejętność dzielenia się własnymi doświadczeniami lekturowymi z czeskim czytelnikiem. Spełnieniem snów[63] Buriana było spotkanie z Czesławem Miłoszem i jego małżonką, które miało miejsce w Pradze w 1990 roku, kolejne odbyło się w Ołomuńcu w 1993 roku. Jak wspomina tłumacz, poeta został przyjęty z należytymi honorami i uznaniem. Gościł też wówczas w Teatrze Muzycznym, który obecnie jest częścią Muzeum Sztuki w Ołomuńcu. Na pyta-

[58] Por. http://scriptum.cz/soubory/scriptum/jecminek/jecminek_1986_12.pdf [dostęp: 12.03.2018].

[59] Por. http://scriptum.cz/soubory/scriptum/jecminek/jecminek_1987_01.pdf [dostęp: 12.03.2018].

[60] Por. C. Miłosz, *Poszukiwania. Wybór publicystyki rozproszonej 1931–1983*, oprac. K. Piwnicki [K. Kopczyński], Warszawa: CDN, 1985.

[61] Wiersz *Rue Descartes* do tomu *Mapa času* przełożyła Iveta Mikešová.

[62] Por. T. Vlček, *Sametová revoluce 1989. 11 dní, které otřásly Československem*, http://www.totalita.cz/1989/1989_11.php [dostęp: 12.03.2018].

[63] Por. L. Zakopalová, *Hovory o básnické řeči*…

nie, jakie wrażenia ze spotkania z noblistą zachował w pamięci, Burian odpowiedział: „było to dla mnie bardzo dojmujące doświadczenie, a dla Miłosza, mam taką nadzieję, przynajmniej miłe. Jednakowoż to, czego się od Miłosza nauczyłem, pochodziło przede wszystkim z książek”[64]. Burian nakreślił przy okazji coś, co można by roboczo nazwać planami dalszych prac czeskich polonistów. W rozmowie z Lucią Zakopalovą stwierdził bowiem:

> powinno się – jak myślę – przygotować duży wybór z twórczości Miłosza, najlepiej z materiałami audio na CD, bo przecież Miłosz wspaniale recytował wiersze i takich nagrań jest sporo. Ale warto by było też przygotować publikację, w której znalazłyby się przykłady korespondencji, rozmów, eseistyki, czyli fragmenty książek, które w całości nie pojawią się nigdy w żadnym czeskim wydawnictwie. Tak jak to kiedyś miało miejsce w serii Klubu Przyjaciół Poezji[65].

Po nagłej śmierci Václava Buriana w październiku 2014 roku krąg bliskich mu osób w 2016 roku ustanowił coroczny konkurs literacki, Nagrodę Václava Buriana. W efekcie w Ołomuńcu powstała nowa polsko-czesko-słowacko-węgierska inicjatywa kulturalna. Co roku przyznawane są dwa wyróżnienia: nagroda poetycka oraz nagroda za wkład w dialog środkowoeuropejski. Ogłoszenie wyników odbywa się 28 września, w dniu św. Wacława. Pierwszym laureatem nagrody poetyckiej został Milan Děžinský (ur. 1974)[66], zaś nagrodę za wkład w dialog środkowoeuropejski otrzymał polski eseista Aleksander Kaczorowski. W 2017 roku laureatami zostali polski poeta Tomasz Różycki (ur. 1970)[67] oraz Węgier László Szigeti[68]. Nagrodę publiczności zdobyła zaś słowacka poetka Anna Ondrejková (ur. 1954)[69].

Lata 90. XX wieku są niezmiernie bogate, zarówno pod względem jakości, jak i ilości przekładów tekstów Czesława Miłosza. Można powiedzieć, że w tym okresie najpełniej zaprezentowano w Czechach dorobek pisarski polskiego noblisty. Miłoszowe teksty wzięli na warsztat najlepsi czescy tłumacze. Tom *Mapa času* (Praha: Odeon, 1990) przełożyli – jak już zaznaczono – Vlasta Dvořáčková,

[64] *Budoucím čtenářům starých novin. Výbor polonistických textů Václava Buriana z let 1981–2014*, red. J. Jeništa, A. Militz, Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2017, s. 12. W przywołanym tomie zostały przedstawione tłumaczenia książkowe Buriana – por. rozdział *Knižní překlady Václava Buriana* (s. 217). W zakończeniu tej publikacji znajduje się wybrana bibliografia tekstów o tematyce polskiej: *Výběrová bibliografie textů s polskou tematikou* (s. 218–228).

[65] Por. L. Zakopalová, *Hovory o básnické řeči*…

[66] Por. *Milan Děžinský* [hasło], https://cs.wikipedia.org/wiki/Milan_D%C4%9B%C5%BEinsk%C3%BD [dostęp: 12.03.2018].

[67] Por. *Tomasz Różycki (poeta)* [hasło], https://pl.wikipedia.org/wiki/Tomasz_R%C3%B3%C5%BCycki_(po eta) [dostęp: 12.03.2018].

[68] Por. *László Szigeti* [hasło], https://sk.wikipedia.org/wiki/L%C3%A1szl%C3%B3_Szigeti [dostęp: 12.03.2018].

[69] Por. *Anna Ondrejková* [hasło], https://sk.wikipedia.org/wiki/Anna_Ondrejkov%C3%A1 [dostęp: 12.03.2018].

Iveta Mikešová i Václav Burian, zbiór *Krameriova expedice* (Praha: Mladá fronta, 1992) – Miroslav Červenka[70], a kolekcję *Svědectví poezie – šest přednášek o neduzích našeho věku* (Praha: Mladá fronta, 1992) – Václav Burian. *Zotročený duch* (Praha: Torst, 1992) ukazał się w przekładzie Andreja Stankoviča i Jindřicha Bellinga[71], z kolei *Údolí Issy* (Praha: Mladá fronta, 1993) wydano w tłumaczeniu Heleny Stachovej. *Traktáty a přednášky ve verších* (Olomouc: Votobia, 1996) przełożył Burian, esej *Rodná Evropa* (Olomouc: Votobia, 1997) – Stachová, a zbiór *Pejsek u cesty* (Praha: Mladá fronta, 2000) – ponownie Václav Burian. Utwory: *To* (Praha: Paseka, 2003) oraz *Saligia a jiné eseje* (Brno: Barrister a Principal, 2005) przetłumaczył Josef Mlejnek. Tłumaczem tomu *Svět: prosté básně* (Zblov: Opus, 2008) jest Jiří Červenka, a książki *Myslivcův rok* (Brno: Host, 2011) oraz zbioru *Poslední básně* (Praha: Triáda, 2011) – Mlejnek.

NAJNOWSZE PRZEKŁADY POEZJI CZESŁAWA MIŁOSZA – TOMY POETYCKIE *TO* I *WIERSZE OSTATNIE*

Tom wierszy Miłosza z 2000 roku został opatrzony prostym tytułem *To*. Zbiór ten może być traktowany jako swoiste pożegnanie autora ze światem, ponieważ zawarte w publikacji poetyckie obrazy przepełnione są pesymistycznym spojrzeniem na ludzką egzystencję i na własny los. Opowiadają o śmierci, przed którą nie da się uciec. Już 3 lata po pierwodruku czescy czytelnicy mogli za sprawą Josefa Mlejnka[72] przeczytać wiersze Miłosza. Tłumacz podjął się niebywale trudnego zadania, przekładając z języka polskiego na czeski ów poetycki zapis smutku przepełnionego ponurą atmosferą, związaną z doświadczaniem starości[73]. Ta tematyka nie była obca Mlejnkowi, dzięki wcześniejszej pracy nad przekładem *Roku myśliwego*. Tym razem jednak tłumacz musiał zmierzyć się z wyzwaniami niesionymi przez teksty liryczne, które wymagają specyficznej wrażliwości i empatii, cech pozwalających patrzeć ze zrozumieniem na poetycki świat wypełniony bólem i wspomnieniami. W wierszach pojawiają się członkowie rodziny, przyjaciele i dawne miłości. W stosunku do tego odchodzącego świata konieczne jest zachowanie wrażliwości i ciepła – wydaje się, że Mlejnek taką umiejętność

[70] Wydanie *Hymnu o Perle* [*Krameriova expedice*] w obiegu oficjalnym poprzedziły edycje drugoobiegowe z 1983, 1985 i 1986 roku. Przekłady te Miroslav Červenka wydał pod pseudonimem Otakar Č. Mokrý.

[71] *Zotročený duch* ukazał się w drugim obiegu w 1983 roku – por. załącznik do katalogu wierszy w pracy: https://is.muni.cz/th/362454/ff_b/alexa_bakalarska_prace_fin.pdf [dostęp: 12.03.2018].

[72] Josef Mlejnek – publicysta, poeta, krytyk literacki oraz teatralny – zajmuje się także tłumaczeniem z języka francuskiego. Mlejnek przetłumaczył zbiór wierszy Miłosza *To*, wybór jego eseistyki *Saligia a jiné eseje*, poetycki tom *Poslední básně* oraz dziennik poety z lat 80. XX wieku pt. *Myslivcův rok*. Por. L. Zakopalová, *Hovory o básnické řeči*…

[73] Zbiór wierszy *To* został wydany w prestiżowym wydawnictwie Paseka (2003).

posiadł, pracując z tekstami polskiego poety. Zwierzał się jednak ze swych wątpliwości, które nurtowały go przy tłumaczeniu poezji, a szczególnie podczas przekładania dzieł Miłosza. Poezja ta ujmowała czeskiego tłumacza zwłaszcza tym, że przez jej pryzmat można było mówić o uniwersalnej dla każdego człowieka tęsknocie za znalezieniem swojego miejsca na ziemi, a także o chęci określenia własnego stosunku do Stworzyciela. Według Mlejnka liryka Miłosza dostarczała również wielu bodźców do poszukiwania odpowiedzi na niepokojące pytania, wynikające z wątpiącej postawy człowieka. Jedno z takich pytań, do którego noblista wielokrotnie wracał, przybrało poetycką postać w wierszu *Unde malum*[74]. W tym utworze liryczna wypowiedź zaczerpnięta od Tadeusza Różewicza: „Skąd się bierze zło? / jak to skąd / z człowieka / zawsze z człowieka / i tylko z człowieka" doprowadziła Miłosza do konstatacji: „zniknie ze świata zło / kiedy zniknie świadomość / rzeczywiście panie Tadeuszu / zło (i dobro) bierze się z człowieka"[75]. Jasne więc staje się, że zło rzeczywiście bezpośrednio wiąże się z człowiekiem, ale to samo można powiedzieć o dobru, które również człowiek jest skłonny czynić.

Świat stworzony przez Boga nie wydaje się przy tym zbyt łaskawy dla biednych i słabych. Istnieje w nim wszechobecne zło, a próby walki z nim są jednym z wiecznie aktualnych tematów poezji. Jednakże, mimo tej beznadziejnej sytuacji, w tomie *To* odnaleźć można również iskrę nadziei, którą daje wiara w zmartwychwstanie i idące za nim zbawienie ludzkości i świata. To właśnie jest owo tytułowe „To" – kruche i nieuchwytne, o którym najlepiej milczeć ze względu na szacunek do człowieka znajdującego się w stanie beznadziei i rozpaczy: „To jasne, że nie mówiłem, co naprawdę myślę, / ponieważ na szacunek zasługują śmiertelni, / I nie wolno wyjawiać, w mowie ani na piśmie / Sekretów naszej wspólnej cielesnej mizerii"[76].

Słowa Miłosza wydają się być definitywne i finalne, poeta uświadamia sobie bowiem, że pisanie o ogromie bólu i rozczarowań oraz o strachu i niepewności, o tym, jak wygląda rzeczywistość w swej istocie, prowadzi do nieistnienia i jest zadaniem najtrudniejszym, ponieważ: „nikt nie ośmiela się mówić, jak było, / i ja, dostatecznie stary, żeby pamiętać, / powtarzam jak inni słowa politycznie poprawne, / bo nic nie upoważnia mnie / do wyjawiania rzeczy zbyt okrutnych dla ludzkiego serca"[77].

Ostatni zbiór wierszy napisanych przez Czesława Miłosza ukazał się już po śmierci poety. W tomie znalazły się utwory z lat 2002–2004[78], przy czym o selekcji tekstów decydował sam poeta.

[74] C. Miłosz, *Unde malum*, w: tegoż, *To*, Kraków: Znak, 2011, s. 1195.

[75] Tamże.

[76] C. Miłosz, *To jasne*, w: tegoż, *To*…, s. 1172.

[77] Tenże, *Przemilczane strefy*, w: tamże, s. 1175.

[78] Tenże, *Wiersze wszystkie*, Kraków: Znak, 2011. Dalsze cytowania pochodzą z przedrukowanego w tym zbiorze tomu *Wiersze ostatnie* (s. 1301–1353), który jako osobna publikacja ukazał się w 2006 roku.

Miłosz przez całe życie sam zajmował się przygotowaniem swoich utworów do edycji i starał się nic w tej materii nie pozostawiać przypadkowi. Przy pracy nad ostatnim tomem poeta korzystał z pomocy asystentki – Agnieszki Kosińskiej, która nie tylko nadzorowała ostateczny kształt tekstów, ale również dbała o to, by wszystkie rozpoczęte wiersze zostały ukończone. Kosińska sporządziła też finalną listę utworów i opatrzyła całość tytułem *Wiersze ostatnie*. Zadbała ponadto o rozpowszechnienie wybranych tekstów w czasopismach literackich takich jak „Odra", „Tygodnik Powszechny" czy „Zeszyty Literackie". W zbiorze ukazało się w sumie 26 niepublikowanych wcześniej wierszy. Całość podzielona została na pięć różnych pod względem tematycznym części, w których dominuje ton refleksyjny. Pierwsza z nich, obejmująca 12 wierszy, opatrzona została odautorskim komentarzem: „Zapisy mego czucia, że żyję, oddycham. Tym były moje wiersze więc hymnami wdzięczności. A razem z tym byłem świadomy nieszczęścia, skaleczenia. I nic we mnie nie było spontaniczne, ale pod kontrolą woli"[79].

Pomimo początkowego tonu bezsilności w wierszu *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki* Miłosz zdobywa się na bardziej osobisty, ale i zdecydowany głos, którym odchodzący człowiek broni się przeciwko zarzutom zdrady i odszczepieństwa, stawianym mu przez przeciwników uznających poetę za osobę wywyższającą się oraz potrafiącą wyłącznie krytykować i stawiać się ponad innymi. Miłosz swoje „grzechy" stara się przedstawić w odpowiednich proporcjach: „Wiernie służyłem polskiemu językowi / pośród wielu języków jest dla mnie jedyny, / I wzywa, nakazuje, żeby go uświetniać, (…) bo mówi nim (…) wiele istot tak dobrych i czystych, / Że ich modlitwy powinny świat zmienić"[80].

Część druga *Wierszy ostatnich* liczy 9 tekstów i kończy się wierszem *Historie ludzkie*, w którym odnaleźć możemy apel: „Panie na Wysokościach! / Nie zostawiaj ich w otchłani, bez Czyśćca i Piekła, / Błądzących labiryntem. Włóż w moje usta modlitwę / Za nas, za nich i za mnie, / Który ich miałem opisać / i nie opisałem"[81].

W czwartej części[82] do głosu dochodzi ton niepokoju i wątpliwości związany z eschatologiczną przestrzenią, do której podąża człowiek: „Ja też chciałem wierzyć, że trafię do tej krainy / i będę mógł tam dalej robić to, co zacząłem na ziemi…"[83].

Jednak ta chwilowa słabość zostaje przezwyciężona, zaś poeta powraca do realnego świata, od którego nie ma ucieczki. W wierszu *Co mnie* czytamy: „Co nam do tego – jeżeli w naszej krainie milknie zgiełk świata / I wchodzimy w Inne, poza czas i przestrzeń"[84].

[79] Tamże, s. 1301.
[80] C. Miłosz, *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki*, w: tamże, s. 1311.
[81] Tenże, *Historie ludzkie*, w: tamże, s. 1326.
[82] W analizowanym wydaniu *Wierszy ostatnich* nie ma części trzeciej.
[83] Tenże, *Niebiańskie*, w: tamże, s. 1327.
[84] Tenże, *Co mnie*, w: tamże, s. 1330.

Ostatnim wierszem piątej części jest tekst, który można traktować jako dowód na znalezienie harmonii wynikającej z pozytywnego myślenia. Elementem niezbędnym do czerpania tej nadziei jest dla Miłosza wiara w Boga wyrażona modlitwą, bowiem człowiek może poznawać rzeczywistość zarówno w życiu, jak i poprzez śmierć: „Potrzebuję Boga, żeby mi przebaczył / potrzebuję Boga miłosiernego”[85].

Boga Czesław Miłosz poszukiwał w ciągu całego swojego życia. W Jego istnienie wielokrotnie wątpił, jednak na końcu swojej życiowej wędrówki odnalazł Go. Odkrycie to poeta wyraża słowami: „Wysoko nad ziemią obojętności i bólu / jaśnieje Twoje imię”[86], po czym z tak typową dla siebie autoironią dodaje: „Modlę się do mego podręcznego boga. / Bo On musi mieć miliardy uszu, / I jedno ucho ma dla mnie zawsze otwarte”[87].

ZAKOŃCZENIE

Większa część poetyckiego dorobku Czesława Miłosza została w ciągu ostatnich 70 lat przełożona na język czeski, jednakże droga czeskiego czytelnika do gruntownego poznania dorobku polskiego poety nie jest zakończona. Kiedy przed laty Václav Burian proponował podjęcie prac nad kolejnym wyborem utworów Miłosza, przypomniał specjalną serię wydawniczą „Klub přátel poezie”, która działała w ramach wydawnictwa „Československý spisovatel”[88]. Dzisiaj dysponentem tej serii jest Mladá fronta[89]. W latach 1961–1982 i 1991–1993 w ramach cyklu „Klub přátel poezie” ukazywało się corocznie od 4 do 5 tomów publikacji pióra najwybitniejszych czeskich pisarzy, a także przekłady z literatury światowej od czasów antycznych aż po współczesność. Publikowane dzieła wzbogacano o informacje biograficzne i bibliograficzne. Nieodłączną częścią niektórych edycji były płyty gramofonowe, wydania faksymiliów czy inne dodatki. W taki sposób przygotowano wydanie tomów: *Začarovaná drožka* poświęconego Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu (1963), *Tančící Sokrates* z wyborem tekstów Juliana Tuwima (1966) czy też *Naděje* Władysława Broniewskiego (1973). Wydaje się, że w dzisiejszych czasach edycja utworu powinna być połączona z jego wydaniem w formie e-booka. Pozostaje tylko mieć nadzieję, że plan nakreślony

[85] Tenże, *Jak mogłem*, w: tamże, s. 1340.

[86] Tenże, *Sanctificetur*, w: tamże, s. 1352.

[87] Tenże, ***, w: tamże, s. 1344.

[88] M. Přibáň, *Československý spisovatel*, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1635 [dostęp: 12.03.2018].

[89] Por. https://oz.kurzy.cz/mlada-fronta-as/klub-pratel-poezie-p131899z223729u.htm [dostęp: 12. 03.2018].

przez Buriana, zakładający opublikowanie w podobnej serii dzieł Miłosza, doczeka się kiedyś realizacji.

przeł. Michał Hanczakowski

POSTSCRIPTUM – KILKA UWAG O PRZEKŁADACH WIERSZY MIŁOSZA[90]

MIASTO

1. **Nad ruinami wstaje dzień**, wędrowny grajek pustym oknom gra,
Z głową na bok schyloną skoczne tony ze skrzypki wywodzi.
A w oknie tylko niebo, gołębi miga ćma,
I tak w tej rannej ciszy świat nowy się rodzi.

2. I wiatr, gdy struny drutów pękły, martwe drzwi otwiera,
Na których klamce dotąd pozostał niezmyty
Ślad ręki przepadłego bez wieści bohatera,
I toczy po pokoju dziewczyny zabitej
Sczesany z włosów puch.

3. A serce bije. Słuchaj. Jest w tym dziw nad dziwy,
Że ono trwa, gdy wszystkie oczy patrzą – nowe,
Że wygrzebaną spod cegieł pokrywy,
Stopioną w ogniu na drzwiach wieszają podkowę

4. Na inne szczęście. Słuchaj. I radość, i wstyd
Żyć jeszcze raz, na nieobeszłej ziemi,
Powracać i ślubować, gdy zmarzły kasztan kwitł,
Winy dawne odkupić czynami lepszemi.

5. Bólu prawdziwy, sławo i niesławo,
Ty wielka, że godna jesteś jedynie milczenia,
Brzękiem słów pustych twego nie dotknie imienia,
Kto tęsknił, wie. **Nie powie nic.** Warszawo.

6. **Poprzez węgierskie góry, sowieckie ugory**
Szliśmy do ciebie. Znamy te noce nieludzkie,
Kiedy zgłodniałym oczom, przez otwarte chmury
Nie ty, lecz inne miasta jako stada judzkie
Jawiły się, skupione nad rzeką w dolinach.

7. **Złych mocarstw świata były przed nami granice,**
Krzywda ludzka i rozpacz, te same w innych śpiewały językach,
W twarz nam świeciły azjatyckie, zmęczone księżyce,
Lecz gdyśmy na siebie spojrzeli – twój wzrok nas spotykał.

[90] Wszystkie podkreślenia w wierszach – M.S.

8. **O Bolesna. Na gruzach praskich grająca kapela,**
Mosty w dymach i serce bijące – i to wszystko.
I los – jak niebo, kiedy się rozdziela
Linią ognistą.

9. Że po raz drugi kształt nam ludzki oblec dano
I witać światłem buchające wieki,
Ty, żyjący, nie pytaj tamtych, co to znaczy.
Z pól, gdzie hełmy im rdzawią topniejące śniegi,
Z barykad, z placów trawą zarosłych powstaną,
Życia twojego żaden ci z nich nie przebaczy.

10. Grajku poranny, komu ty tak grasz,
Tam są schody bez domu i piętra bez żywych.
– Tobie gram, najpiękniejsze z urojonych miast
I najsmutniejsze z prawdziwych.
Warszawa, 1940

MĚSTO (przeł. J. Závada, 1946)

1. **Nad ssutinami vstává den**, potulný hráč pustým oknům vyhrává,
s hlavou na bok skloněnou skočné tóny z houslí loudí.
V oknech pouze nebe, holubí hejno se zamíhá,
Tak v ranním tichu nový svět se rodí.

2. Vítr, když struny drátů pukly, mrtvé dveře otevírá,
Na jejichž veřejích zůstaly nesmyté
Sledy ruky padlého v ssutinách bohatýra
A točí po pokoji dívky zabité
Vyčesaných vlasů chomáčkem.

3. A srdce bije. Poslyš. Jest v tom zázrak nad zázrak,
že ono trvá, kdy všechny oči hledí – poznovu,
že vykopanou zpod ssutin klád,
v ohni přetavenou zavěšují nade dveřmi podkovu.

4. Pro jiné štěstí. Poslyš. I radost a stud,
žít ještě jednou na nekončící zemi,
vracet se a slibovat, až vyraší zas kaštanový prut,
činy lepšími dosáhnout za dávné viny vykoupení.

5. Bolesti pravdivá, slávo a neslávo,
ty velká, žes hodna mlčení jenom,
zvukem slov prázdných, nevyslovím tvoje jméno,
kdo tesknil, ví. **Neřeknu nic**. Varšavo!
Uherskými horami, po sovětských pláních

6. šli jsme k tobě. Známe nelidskou noc, jež padá,
když zhladovělým očím, přes zející jámy

ne ty, leč jiná města jak judská stáda
se zjevovala, nakupená nad řekou v dolinách,
Křivda lidská a zoufalství, tytéž, jen v jiných zpívaly jazycích,

7. do tváří nám, svítily asiatské, zmučené měsíce,
Však na sebe když jsme pohlédli, byl to tvůj zrak po nás se otáčející.

8. **Ó Bolestná! Na rozvalinách Pragy hrající kapely**,
mosty v dýmu, jen srdce, která bijí
a úděl – jak nebe když se rozdělí
ohněm do linií.
Zlých mocností světa byly před námi hranice.

9. Že po druhé nám na sebe vzít lidskou podobu přáno
a vítat světlem věky vybuchující,
ty, živý, netaž se těch, co to znamená.
Z polí, kde přílby rezavějí ve sněhu tajícím,
z barikád, z náměstí trávou zarostlých vstanou,
tvého života ti nikdo z nich neodpustí.

10. Ranní hráči, komu vyhrávati chceš,
tam schody bez domů a poschodí bez živých
– **Tobě hraji, nejkrásnější z měst**
I nejsmutnější z pravdivých.

PIOSENKA O KOŃCU ŚWIATA

W dzień końca świata
Pszczoła krąży nad kwiatem nasturcji,
Rybak naprawia błyszczącą sieć.
Skaczą w morzu wesołe delfiny,
Młode wróble czepiają się rynny
I wąż ma złotą skórę, jak powinien mieć.

W dzień końca świata
1. Kobiety idą polem pod parasolkami,
2. Pijak zasypia na brzegu trawnika,
Nawołują na ulicy sprzedawcy warzywa
I łódka z żółtym żaglem do wyspy podpływa,
Dźwięk skrzypiec w powietrzu trwa
I noc gwiaździstą odmyka.

A którzy czekali błyskawic i gromów,
Są zawiedzeni.
A którzy czekali znaków i archanielskich trąb,
Nie wierzą, że staje się już.
Dopóki słońce i księżyc są w górze,
Dopóki trzmiel nawiedza różę,

Dopóki dzieci różowe się rodzą,
Nikt nie wierzy, że staje się już.

Tylko siwy staruszek, który byłby prorokiem,
Ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie,
Powiada przewiązując pomidory:
Innego końca świata nie będzie,
Innego końca świata nie będzie.

Ocalenie (1945)

PÍSEŇ O KONCI SVĚTA (przeł. J. Závada, 1948)

V den konce světa
Včela krouží nad řeřichou,
Rybář klade zářící síť.
V moři rej veselých delfínů,
Mladí vrabci se čepýří ve stínu
A had má zlatou kůži, jak má mít.
V den konce světa
1. Ženy jdou polem pod slunečníky,
2. Piják usíná pod stráni travnatou,
Prodavač jídel na ulici promlouvá,
Loďka s žlutým plachtovím k ostrovu proplouvá,
Zvuk houslí se chvěje ve vzduchu,
Otvírá noc hvězdnatou.
Ti, kdož čekali blesky hromů,
Jsou zklamaní.
A kdož čekali znamení polnice archandělské,
Nevěří, že to již začíná.
Dokud jsou slunce a měsíc na nebi,
Dokud čmelák slétá s květin,
Dokud se rodí růžové děti,
Nikdo nevěří, že to již začíná.

Jenom šedý stařeček, který by byl prorokem
– Není však prorokem, má jiné zaměstnání,–
Povídá, převazuje keře rajských jablek:
Jinaký konec nebude,
Jinaký konec nebude.

PÍSNIČKA O KONCI SVĚTA (přeł. V. Dvořáčková, 1990)

V den konce světa
včela krouží nad květem narcisu,
rybář spravuje svoji třpytnou síť,
v moři skáčou veselí delfíni,
mladí vrabci sedají na rýny

a had má zlatou kůži, tak jak ji má mít.
V den konce světa
2. opilec na trávníku ze sna naříká,
1. pod slunečníky ženy polem kráčí,
na ulici halasí prodavači,
loďka se žlutou plachtou pluje k ostrovu,
tón houslí setrvává ve vzduchu
a hvězdnatou noc kolem odmyká.
A ti, co čekali blesky a hromobití,
jsou zklamáni,
a ti, co čekali znamení na nebi a archandělské trouby,
nevěří, že je to už teď.
dokavaď slunce s lunou na obloze svítí,
dokavaď čmelák navštěvuje kvítí,
dokud se rodí děti jako z růže květ,
nevěří nikdo, že je to už teď.

Jen šedý stařeček, co měl být prorokem,
jenže si zvolil jiné zaměstnání,
říká, když přivazuje k tyčkám rajčata:
„Ne, jiný konec světa nebude,
ne, jiný konec světa není k mání."

CO BYŁO WIELKIE

Aleksandrowi i Oli Watom

Co było wielkie, małem się wydało.
Królestwa bladły jak miedź zaśnieżona.

Co poraziło, więcej nie poraża.
Niebiańskie ziemie toczą się i świecą.

Na brzegu rzeki, rozciągnięty w trawie,
Jak dawno, dawno, puszczam łódki z kory.
Montgeron, 1959

CO BYLO VELKÉ (J. i E. Kovtunové, 1963)

Co bylo velké, to se v malé zvrtlo.
Království bledla jak měď zasněžená.

Co potřelo nás, už nás neubíjí,
Krouží a svítí **nebešťanské země**,

Na břehu řeky, roztažený v trávě,
Jak dávno, dávno pouštím loďky z kůry.

CO BYLO VELKÉ (przeł. V. Dvořáčková[91])

Co bylo velké, to se malé zdálo
Království bledla jak měď zasněžená

Co vyděsilo, to už nevyděsí.
Nebeské země točí se a svítí,

Na břehu řeky, roztažený v trávě,
Jak kdysi, kdysi, pouštím loďky z kůry.
Montgeron, 1959

Dzięki tłumaczom znaczna część twórczości poetyckiej Czesława Miłosza już od ponad 70 lat jest obecna w czeskim życiu literackim. Aby porównać podejścia przekładowe poszczególnych tłumaczy, wybraliśmy trzy wiersze: dwa z nich pochodzą z pierwszego powojennego wydania zbioru *Ocalenie* [*Záchrana*], trzeci – z tomu *Król Popiel i inne wiersze* [*Král Popel a jiné básně*].

W wytypowanych do analizy wierszach zostały zaznaczone te fragmenty, które wydają się nośne semantycznie w polskim oryginale; ich przekłady nie uwzględniają tego, a nierzadko wręcz przenoszą środek ciężkości poetyckiej ekspresji gdzie indziej. Bliskość oryginału i przekładu jest często naruszana z powodu nieudolności tłumacza, który dopuszcza się nieścisłości, pomyłek i błędów, niekiedy z powodu nieznajomości języka oryginału albo wskutek braku wiedzy na temat polskiego kontekstu kulturowego. Czescy tłumacze często pomijają parateksty, które były dla Czesława Miłosza niezwykle istotne. Są to przede wszystkim dedykacje, których w czeskich przekładach nie znajdziemy wcale, ponadto najczęściej brakuje w tłumaczeniach także dokładnych dat i oznaczenia miejsc powstania oryginalnych wierszy, podczas gdy fakty te Miłosz uznawał za znaczące. W nowszych wydaniach książkowych, powstałych po 1989 roku, a także w najnowszych edycjach, jak np. w zbiorze *Poslední básně* z 2011 roku, nastąpiła korzystna zmiana – paratekstowe informacje zostały zachowane.

Tłumacze powinni dążyć do oddania wszystkich subtelności i możliwie najwierniejszego przekazania treści utworu. U Miłosza istotna jest refleksja nad światem i człowiekiem w nieludzkim czasie drugiej wojny światowej. Niestety, w najstarszym przekładzie wiersza *Miasto* znaleźć można mnóstwo nieścisłości, które zakłócają właściwy przekaz utworu. Jaroslav Závada w swym przekładzie nie oddał wiernie sensu utworu Miłosza. Nie uszanował oryginału zwłaszcza w strofach od szóstej do ósmej, w których zawarte jest sedno autorskiego przekazu poetyckiego. W pierwszym wersie szóstej strofy wyrażenie: „Poprzez węgierskie góry, sowieckie ugory" wprowadza obraz drogi do zniszczonej Warszawy.

[91] Pierwsze tłumaczenie wiersza ukazało się w piśmie „Světová literatura" w 1969 roku (nr 2, s. 80). Drugie, identyczne, przedrukowano z tomu *Mapa času* (wydanie z 1990 roku, s. 77).

Następnie na pierwszy wers siódmej strofy: „Złych mocarstw świata były przed nami granice" nakłada się obraz cierpienia, ludzkiej krzywdy i rozpaczy. Gradacją tych poetyckich wizji bliskich Apokalipsie jest pierwszy wers ósmej strofy z apostrofą do zniszczonej Warszawy: „– O Bolesna. Na gruzach praskich grająca kapela". W czeskim przekładzie należało zachować kolejność ewoluującego motywu. Droga do domu, do Warszawy, jest pełna nadziei, choć stolica uległa zniszczeniu. Jest 1940 rok – mimo to, albo właśnie dlatego, Warszawa jest miastem bohaterów, które pomimo odniesionych ran pozostaje najpiękniejszym z urojonych i prawdziwych miast[92].

Czeski tłumacz zrezygnował z tej struktury i zastąpił ją tak: do zamykającego piątą strofę wersu: „Kdo tesknil, ví. Neřeknu nic. Varšavo!" Závada dołączył wers: „Uherskými horami, po sovětských pláních", który nie jest spójny z poprzedzającymi go partiami wiersza, ponieważ wiąże się z treścią następującej po nich strofy szóstej. Zatracił się tutaj związek logiczny z wersem „Uherskými horami, po sovětských pláních šli jsme k tobě". Ósma strofa – utrwalająca wizję zniszczonej Warszawy – jest zakończona wersem: „Zlých mocností světa byly před námi hranice", który w żaden sposób nie wiąże się z poprzedzającym go obrazem. W oryginalnym tekście wspomniany wers współtworzy siódmą strofę i nakładają się na niego fragmenty o ludzkiej krzywdzie i cierpieniu. Dopiero strofy dziewiąta i dziesiąta czeskiego przekładu pokrywają się w wierszem Miłosza, ale nawet tutaj nie możemy być z tłumaczenia całkowicie zadowoleni, ponieważ pointa całego utworu – w oryginale: „Tobie gram, najpiękniejsze z urojonych miast / I najsmutniejsze z prawdziwych" – nie jest przełożona na czeski poprawnie. Závada przetłumaczył ją następująco: „Tobě hraji, nejkrásnější z měst / I nejsmutnější z pravdivých". Poprawnie powinna ona brzmieć: „Tobě hraji, nejkrásnější z vybájených měst, / A nejsmutnější ze skutečných".

Czeski tłumacz zniekształcił w ten sposób pointę, ponieważ z oryginalnego wyrażenia „z urojonych miast" wyrzucił przymiotnik *urojony* – dosłownie: *vybájený*. „Vybájené město, báječné město" oznacza: 'w swym pięknie niedoścignione', natomiast dosłownie przetłumaczone *pravdivé* – w wersji Závady: *pravdivé město* – w języku czeskim nie istnieje. Chodzi tutaj o prawdziwe, tj. rzeczywiste miasto jako przeciwieństwo miasta urojonego.

Przekład Závady został opublikowany w 1946 roku, a więc przed ponad 70 laty, ale już wtedy język czeski dysponował leksemami bliskimi tekstowi polskiego oryginału, dlatego tłumacz powinien był je wykorzystać, co podniosłoby wartość przekładu. Polski wers wprowadzający: „Nad ruinami wstaje dzień" Závada mógł przełożyć dosłownie: „Nad ruinami vstává den", ponieważ miał do wyboru dwa

[92] Závada z pewnością wiedział, że wiersz Miłosza opisuje realia historyczne – po niemieckim bombardowaniu w 1939 roku Warszawa była zniszczona, lecz nadal bliska wszystkim Polakom i wyjątkowa za sprawą swej historii.

leksemy – *ruiny* albo *sutiny* (według starych zasad pisowni: *ssutiny*). Tłumacz wybrał wariant „Nad ssutinami vstává den". Niektóre wersy mógł przetłumaczyć bardziej pomysłowo, jak choćby: „Na których klamce dotąd pozostał niezmyty / Ślad ręki przepadłego bez wieści bohatera" – drugi człon dosłownie brzmiałby po czesku: „stopa ruky po bezestopy zmizelém hrdinovi". Dla osiągnięcia bardziej poprawnego pod względem stylistycznym przekładu byłaby niezbędna częściowa korekta, mianowicie: „stopa ruky po náhle zmizelém hrdinovi". Závada ponownie zdecydował się na inny wariant: „Na jejichž veřejích zůstaly nesmyté / Sledy ruky padlého v ssutinách bohatýra". Leksem *sledy*[93] można rozumieć jako przestarzałą formę wyrażenia: „stopy ruky padlého", jednak leksem *bohatýr* zamiast *hrdina* jest tutaj użyty nieodpowiednio[94]. Závada oprócz tych wszystkich wykroczeń dopuścił się również błędu gramatycznego, gdyż zamienił trzecią osobę liczby pojedynczej czasownika z przeczeniem *nepovědět* na jego pierwszą osobę liczby pojedynczej i niepoprawnie przełożył wersy: „Kto tęsknił, wie. Nie powie nic. Warszawo!" na: „Kdo tesknil, ví. Neřeknu nic. Varšavo!". Poprawna wersja to: „Kdo tesknil, ví. Neřekne nic"[95].

Drugim wierszem ze zbioru *Ocalenie* [*Záchrana*] jest utwór *Piosenka o końcu świata*, którego tytuł Jaroslav Závada przełożył jako *Píseň o konci světa*. Vlasta Dvořáčková opatrzyła swój przekład adekwatniejszym nagłówkiem – *Písnička o konci světa*.

Wśród komentarzy dotyczących przekładu Závady znalazło się wiele krytycznych uwag związanych z niezachowaniem kolejności poszczególnych motywów i niewłaściwym odczytaniem tekstu oryginalnego. Zwrócono też uwagę na możliwość wyboru odpowiedniejszych rozwiązań translatorskich, co pozwoliłoby polski oryginał przełożyć jak najwierniej. W drugim wierszu poza tytułem – którego Závada nie przetłumaczył dokładnie, ponieważ chodzi o piosenkę (cz. *písničku*), a więc gatunek lżejszy, weselszy, bardziej żartobliwy (co odpowiada poetyckim obrazom zbliżającego się końca świata, który nie ma być postrzegany jako zagrożenie, ale raczej jako część codzienności człowieka) – tłumacz jest dokładniejszy niż Dvořáčková. Jej *písnička* wydaje się stosowniejszym przekładem tytułu wiersza, gdyż zawiera ową lekkość i trochę niefrasobliwości względem tego, co przyniósłby koniec świata, a zatem lepiej odpowiada wyobrażeniu Miłosza o podobnej sytuacji. Tym niemniej, wbrew oczekiwaniom, doświadczo-

[93] *Slovník spisovného jazyka českého V. R–S* (Praha: Academia, 1989, s. 375) definiuje leksem *sled* jako przestarzały odpowiednik wyrazu *stopa*.

[94] W *Slovníku spisovného jazyka českého I. A–G* (Praha: Academia, 1989, s. 145) słowo *bohatýr* jest oznaczone jako literackie i łączy się z bylinami rosyjskimi – tradycyjnymi pieśniami rosyjskimi, opiewającymi czyny bohaterów średniowiecznych. W tradycji czeskiej występuje utarte połączenie: „bohatýr Ilja Muromec".

[95] Analizowany pierwszy czeski przekład wiersza Miłosza nie spełnia oczekiwań – Jaroslav Závada wykonał mierną pracę, dlatego nie może być dumny z tego tłumaczenia.

na tłumaczka dopuściła się niedokładności, a nawet błędu, ponieważ w jej przekładzie pszczoła zamiast nad odurzająco pachnącą letnią nasturcją („letní omamně vonící řeřichou") krąży nad wiosennym narcyzem („jarním narcisem") (!). Biorąc pod uwagę przedstawione w wierszu okoliczności: jest lato, możliwe, że późne, kobiety potrzebują parasolki, staruszek przywiązuje pomidory do tyczek i właściwie wszystko jest, jak ma być, a więc co to za koniec świata! – jest to błąd niedopuszczalny. W polskim oryginale odnajdujemy potrójne zapewnienie, że ludziom nic nie grozi, we wszechświecie panuje harmonia, rozwija się przyroda, rodzą się piękne dzieci. Z pewności tej wynika potrójna anafora w poetyckiej wypowiedzi: „Dopóki słońce i księżyc są w górze, / Dopóki trzmiel nawiedza różę, / Dopóki dzieci różowe się rodzą" – będąca gwarancją bezpieczeństwa, przynajmniej na razie. Czym jednak kierowała się Dvořáčková, gdy sekwencję trzech anafor – które z kolei Závada w swoim przekładzie zachował – zakłóciła poprzez zastąpienie neutralnego leksemu *dokud* przestarzałym wyrazem *dokavad*': „dokavaď slunce s lunou na obloze svítí, / dokavaď čmelák navštěvuje kvítí, / dokud se rodí děti jako z růže květ"? Tego nie wiadomo[96]. Poza tą stylistyczną niezręcznością, tłumaczka dopuściła się kolejnego błędu, ponieważ nie zachowała kolejności wersów. Ponadto w oryginale wiersza pijak zasypia na brzegu chodnika, podczas gdy u Dvořáčkovej pijak na trawniku jęczy przez sen – trudno stwierdzić, czemu ma służyć ta modyfikacja.

Oto przykład dla porównania – w oryginalnym tekście czytamy: „W dzień końca świata / Kobiety idą polem pod parasolkami, / Pijak zasypia na brzegu trawnika…". W przekładzie Dvořáčkovéj natomiast: „V den konce světa / opilec na trávníku ze sna naříká, / pod slunečníky ženy polem kráčí…".

Trzeci wiersz, do którego poczynimy pewne uwagi, powstał na francuskim wygnaniu poety w 1959 roku i jest dedykowany przyjaciołom, małżeństwu Watów, których losy życiowe były bliskie Miłoszowi. Oryginał pt. *Co było wielkie* porównamy z dwiema czeskimi wersjami. Autorami pierwszej z nich byli bracia Jiří i Emil Kovtunowie, a swój przekład opublikowali w 1963 roku w „Svědectví" Tigrida. Drugiego przekładu dokonała Vlasta Dvořáčková, publikując go w „Světové literatuře" w 1969 roku, a następnie w zbiorowej antologii poezji Miłosza *Mapa času* wydanej w 1990 roku. W oryginale czytamy: „Co było wielkie, małem się wydało". „Co bylo velké, to se malé zdálo" – tak brzmi przekład Dvořáčkovéj i jest to propozycja jak najbardziej poprawna. Kovtunowie natomiast wykorzystali nieoczekiwanie czasownik *zvrtnout* 'obrócić na nice' (aspekt dokonany *zvrtlo se*). Zastępujący najprostsze rozwiązanie – bliskie polskiemu oryginałowi *zdálo se* 'wydało się' – wariant *zvrtlo se* wydaje się bardzo dziwny, chociaż *Slovník spisovného jazyka českého*[97] wskazuje na jedno ze znaczeń tej

[96] Por. *Slovník spisovného jazyka českého I. A–G*, Praha: Academia, 1989, s. 353.

[97] Por. *Slovník spisovného jazyka českého VIII. Z–Ž. Doplňky a opravy*, Praha: Academia, 1989, s. 448.

formy czasownikowej: ‘zmienić się w przeciwne, stać się odwrotnością’. W porównaniu z oryginałem w czeskim przekładzie braci Kovtunów dostrzegamy kolejną małą rozbieżność, dotyczącą wersu: „Co poraziło, więcej nie poraża. / Niebiańskie ziemie toczą się i świecą”. Tłumacze zdecydowali się go bowiem przełożyć tak: „Co potřelo nás, už nás neubíjí, / Krouží a svítí nebešťanské země”. Polski leksem *porazić* znaczy ‘sparaliżować, uderzyć, zaatakować, trafić’, podczas gdy czeski ekwiwalent *potřít*, według cytowanego słownika, jest wyrazem przestarzałym o znaczeniu ‘przezwyciężać, pokonywać, niszczyć’, ale także – słowem potocznym i ekspresyjnym. Vlasta Dvořáčková wybrała dla swojego przekładu rozwiązania znaczenie bardziej odległe: „Co vyděsilo, to už nevyděsí”. W jego polskim oryginale: „Co poraziło, więcej nie poraża”, wyczuwamy obawę, a może i strach przed zniszczeniem. Również słowo *vyděšení* ‘wystraszenie, przerażenie, wstrząśnięcie’ można rozumieć jako idiom „wyprowadzić kogoś z równowagi”. Zdecydowanie niedopuszczalna jest jednak forma *nebešťanské země* – „niebiańska ziemia” w znaczeniu ‘ziemia zamieszkana przez niebian’ – którą zastosowali Kovtunowie. Niebianin jako obywatel niebios – być może jest to propozycja do zaakceptowania, ale w tym kontekście znacznie właściwszy wydaje się zwrot: „Nebeské země točí se a svítí”. Zakończenie wiersza – w oryginale: „Jak dawno, dawno, puszczam łódki z kory” – zostało w obydwu czeskich przekładach przetłumaczone dobrze. Kovtunowie przełożyli je dosłownie: „Jak dávno, dávno pouštím loďky z kůry”, z kolei Dvořáčková wybrała wersję: „Jak kdysi, kdysi, pouštím loďky z kůry”. W języku czeskim częste jest połączenie *kdysi dávno*, dlatego też obydwa tłumaczenia można uznać za adekwatne.

Tych kilka uwag o przekładach wierszy Miłosza można by poszerzyć o wiele innych przykładów nieścisłości, pomyłek czy niedopatrzeń. Wszystkie przełożone w przeszłości na język czeski teksty polskiego poety trzeba by było zrewidować i usunąć ewidentne błędy. Pomocne w tym mogłoby być niniejsze omówienie.

przeł. Anna Justyna Dragan

CZESŁAW MIŁOSZ’S POETRY IN CZECH TRANSLATIONS

Czech translators have been introducing a significant part of Czesław Miłosz (1911–2004) works into the Czech background for more than 70 years. Their collection contains both his poetic and prose texts. The first period of this process began in 1946, when Jaroslav Závada published the poem *Miasto* [*The City*] from the collection *Ocalenie* [*Rescue*], 1945, in the first volume of the Brno magazine “Blok” [“Block”]. In 1947 the anthology of new Polish poetry, *Pochodně. Výbor z polské poezie 1938–1945* [*The Torches. A Selection of Polish Poetry 1938–1945*] was published. It contained Polish poetry texts written between 1938–1945 (including Miłosz’s lyrics). In the second period after 1948 and until 1968, readers were not positively disposed to the translations of Miłosz’s works, due to the political situation in Czechoslovakia. Not until 1969, the time of the so-called Prague Spring, did the

magazine entitled “Světová literatura” [“World Literature”] (translator V. Dvořáčková) publish 13 poems by Miłosz. Apart from the official publishing circle, i.e. in exile, the Tigrid’s magazine “Svědectví” [“Testimony”], in 1963 14 Miłosz’s poems were published thanks to Kovtun brothers. The third period was set in the 1980s. In the Olomouc Samizdat magazine “Ječmínek” [“Little Barley”], from October 1981 to the end of 1987, the translations of Miłosz’s poems and prose texts were published thanks to Olomouc Polish scholar, Václav Burian. The fourth period began in the 1990s and lasts until present. It represents the top of Czesław Miłosz’s works in terms of the quantity and quality of Czech translations together with the introduction of his artistic achievements into the Czech background.

Keywords: Czesław Miłosz, poetry, Czech translations, first period: 1946–1948, second period: past 1948–1968, third period: 1968–1990, fourth period: 1990s until present

Prof. PhDr. Marie Sobotková, CSc. – profesor emerytowana, w latach 1995–2012 kierowniczka Sekcji Filologii Polskiej w Katedrze Slawistyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu im. Palackiego w Ołomuńcu. Od 2003 do 2016 roku była przewodniczącą rady studiów doktoranckich na kierunku: porównawcza filologia słowiańska. W ciągu ostatnich 20 lat prowadziła 31 prac dyplomowych (magisterskich), była promotorką 9 rozpraw doktorskich zrealizowanych w ramach programu doktoranckiego ww. kierunku. Napisała ponad 100 studiów i artykułów oraz 6 monografii książkowych. Jest członkiem-założycielem Stowarzyszenia Polskich i Zagranicznych Nauczycieli Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego „Bristol” (1997). Aktualnie należy do Komitetu Polsko-Czeskiego Towarzystwa Naukowego oraz wchodzi w skład redakcji szeregu czasopism naukowych w Czechach i za granicą. W 2013 roku, za wybitne osiągnięcia w krzewieniu języka polskiego i kultury polskiej za granicą, otrzymała Nagrodę Polonicum, przyznawaną przez Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców „Polonicum” Uniwersytetu Warszawskiego. Została też odznaczona Orderem Zasługi RP. Specjalizuje się w zagadnieniach historii literatury polskiej od najdawniejszej do współczesnej oraz czesko-polskich stosunków literackich i kulturalnych od wieku XVI do współczesności.

KRYSTYNA BARKOWSKA

Uniwersytet w Daugavpils
Łotwa

REKONESANS: CZESŁAW MIŁOSZ NA ŁOTWIE

W rejestrze plemion był Polak litewski,
Mieszkaniec baśni pogańskich i mitu.
W dzieciństwie słyszał starodawne pieśni,
Nie wiedząc o tym uczył się sanskrytu.
Czesław Miłosz, *Żywotnik*, w: *Wiersze ostatnie*

TWÓRCZOŚĆ CZESŁAWA MIŁOSZA STAŁA SIĘ ZNANA CZYTELNIKOWI ŁOTEWSKIEMU właściwie dopiero po odzyskaniu przez Łotwę niepodległości. Wcześniej znajomość utworów poety wśród Łotyszy ograniczała się praktycznie wyłącznie do nielicznych tłumaczeń dostępnych dla kręgu odbiorców emigracyjnych, przede wszystkich ze Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii oraz Australii. Wśród łotewskojęzycznych czytelników dominuje jedna tendencja – próba czytania Miłosza z punktu widzenia przynależności bałtyckiej. Dla łotewskiej świadomości, w tym także emigracyjnej, istotnym elementem był związek łączący noblistę z ziemią urodzenia. Zarówno Litwa, jak i Łotwa to kraje leżące nad Bałtykiem, które cechuje zróżnicowanie etniczne, ustrojowe, kulturowe, wyznaniowe, polityczne i ekonomiczne. Czynnikiem splatającym ich dzieje było położenie nad Morzem Bałtyckim. Tożsamość regionalna w tym przypadku przejawiała się poprzez odwołania do małych ojczyzn na poziomie lokalnym. Czesław Miłosz wielokrotnie nazywał siebie „przybyszem ze wschodu Europy", „wschodnim Europejczykiem", „mieszkańcem wschodniego rewiru Europy", a na Europę i Bałtyk spoglądał w kategoriach rodzinnych – jego sympatia i zrozumienie kierowane były głównie w kierunku państw tego obszaru geograficznego. Właśnie świadomość środkowoeuropejska o rodowodzie bałtyckim fascynowała Łotyszy w twórczości Miłosza. Odbiorcy łotewscy widzieli w nim sprzymierzeńca, który poprzez swoje dzieła potrafił uświadomić czytelnikom na całym świecie różno-

rodność, skomplikowaną historię, wielokulturowość i wielojęzyczność regionu bałtyckiego.

Łotysze stopniowo poznawali twórczość noblisty. W 1978 roku Czesław Miłosz został wyróżniony tzw. Małym Noblem – międzynarodową nagrodą literacką ufundowaną przez University of Oklahoma i międzynarodowe czasopismo „World Literature Today". Wówczas redaktorem tego periodyku był Ivars Vidriks Ivasks, estoński poeta i krytyk literacki łotewskiego pochodzenia. Zaprzyjaźniony z Miłoszem Ivasks w rubryce redaktorskiej „World Literature Today" pisał:

> Rzeczywiście istotną częścią twórczości Miłosza było pełnienie roli pośrednika w jego esejach i tłumaczeniach (co dodało jeszcze więcej głosów do jego i tak już polifonicznej poezji). Niewiele wprowadzeń jest w stanie dorównać tym napisanym przez Miłosza do jego *Rodzinnej Europy* i *Historii literatury polskiej* – i dotyczy to nie tylko wprowadzeń do polskiej literatury i kultury, ale również do całego złożonego kalejdoskopu kulturalno-narodowego, który zwiemy Europą Wschodnią. (…) Jego eseje inspirowane są stałym dialogiem pomiędzy europejskimi a amerykańskimi wartościami duchowymi, pomiędzy tragicznym poglądem świata o Europie Wschodniej a tym o tzw. Zachodzie. I nie jest to tylko dialog porównań literackich, ponieważ Miłosz w swoich naprawdę zakrojonych na szeroką skalę dyskusjach z tak samo gorącą pasją nawiązuje do historii i polityki, filozofii i teologii, antropologii i sztuki[1].

Czesław Miłosz również starał się popularyzować swojego bałtyckiego sprzymierzeńca. 11 lat po śmierci estońskiego literata, w 2003 roku, na łamach „Tygodnika Powszechnego" opublikował materiał poświęcony „odciętym od swoich krajów i skazanym na pisemka emigracyjne"[2] Ivasksowi oraz jego żonie, Łotyszce, Astrid. Miłosz przetłumaczył także na język polski *Elegie bałtyckie* Ivasksa.

Na język łotewski poezję noblisty przekładała i publikowała na łamach amerykańskiego pisma emigracji łotewskiej „Jaunā Gaita" Aina Kraujiete. Łotysze w Bostonie i Minnesocie mieli kilkakrotnie okazję słyszeć wiersze Czesława Miłosza i dyskutować z ich autorem. W 1982 roku poeta uczestniczył w konfe-

[1] „Indeed an essential part of Milosz's work has been that of mediator in his essays and translations (which activity has added more voices to his already polyphonic poetry). Few introductions surpass those offered by Milosz in his *Native Realm* and *The History of Polish Literature* not only into Polish literature and culture but into the entire complex national-cultural kaleidoscope we call Eastern Europe. (…) His essays are animated by a continuous dialogue between European and American spiritual values, between the tragic world view of Eastern Europe and that of the so-called West. And this is not merely a dialogue of literary comparisons, for Milosz draws upon history and politics, philosophy and theology, anthropology and art with an equally passionate concern in his truly wide-ranging discussions". Por. I. Ivasks, *Czesław Milosz: Laureate of the Neustadt International Prize for Literature*, „World Literature Today" 1978, nr 2, s. 198–199. O ile nie podano inaczej, przekłady obcojęzycznych cytatów zawarte w artykule to tłumaczenia własne – K.B.

[2] C. Miłosz, *Ivar Ivask*, „Tygodnik Powszechny" 2003, https://www.tygodnikpowszechny.pl/ivar-ivask-122914 [dostęp: 28.05.2018].

rencji zorganizowanej przez Amerykańskie Stowarzyszenie Wspierania Studiów Bałtyckich (Association for the Advancement of Baltic Studies, AABS) na Uniwersytecie w Minnesocie. Również w 1981 roku redakcja oficjalnego pisma stowarzyszenia „Newsletter" w 4. numerze informowała, że Ivars Ivasks podczas konferencji w Mineapolu wręczył Miłoszowi dyplom pierwszego członka honorowego organizacji. O tym, że autor *Rodzinnej Europy* utrzymywał przyjazne kontakty z łotewską emigracją w USA, świadczy również fakt, iż Osvalds Akmentiņš – prezes Łotewskiego Stowarzyszenia Prasowego w Bostonie – tuż po otrzymaniu przez poetę Nagrody Nobla przesłał mu telegram, w którym wyraził nadzieję, że uznanie talentu noblisty pozwoli promować wysiłek na rzecz wolności w krajach nadbałtyckich. Akmentiņš podkreślił też, że Polacy i Łotysze zawsze byli dobrymi sąsiadami[3].

W wydawanym w Australii „Austrālijas Latvietis" z 28 listopada 1980 roku (nr 1556), w materiale informującym o Nagrodzie Nobla, nazwano Miłosza „Polakiem z litewskim paszportem"[4].

W lutym 1986 roku na łamach pisma „Jaunā Gaita" (nr 156) ukazał się wywiad Hēry Zaļinskiej z Czesławem Miłoszem. Młoda wówczas łotewska literatka i dziennikarka rozmawiała w Stanach Zjednoczonych z „literaturoznawcą, językoznawcą, profesorem Uniwersytetu w Berkeley, który tworzy wiersze, tłumaczy i uczestniczy w konferencjach"[5]. Hērę Zaļinską interesował także bałtycki rodowód pisarza. W rozmowie z dziennikarką Czesław Miłosz podkreślił, iż matka jego ojca urodziła się w Rydze i nawet sam poeta odwiedzał to miasto przed wojną, jako mały chłopak[6]. Dziadek noblisty, uczestnik powstania styczniowego Artur Miłosz, ożenił się ze Stanisławą z Łopacińskich. To właśnie jej ojciec, Aleksander, był lekarzem z Rygi, natomiast matka wywodziła się z domu spolonizowanej niemieckiej rodziny von Mohl. Jak wspominał Miłosz: „W majątku Mohlów Imbrody w pobliżu Dyneburga moja babka Miłoszowa, córka doktora Łopacińskiego z Rygi i baronówny von Mohl, zwykła była w dzieciństwie spędzać wakacje"[7]. W *Rodzinnej Europie* autor stwierdził ponadto, iż: „Mój ojciec nie rozporządzał już ani jednym hektarem ziemi, natomiast został przygotowany do »walki o byt« przez to, że skończył rosyjskie gimnazjum i następnie wydział dróg i mostów na politechnice w Rydze"[8]. Istotnie, pod numerem immatrykula-

[3] Zob. *Preses biedrība apsveic Nobeļa laureatu*, „Laiks" 1980, nr 84, s. 1.

[4] *Polis ar Lietuvas pasi. Nobela prēmijas laureāts literatūrā Česlavs Milošs rakstījis par baltiešiem*, „Austrālijas Latvietis" 1980, nr 1556, s. 8.

[5] C. Miłosz, *Česlavs Milošs (Czesław Miłosz) runā*, rozm. przepr. H. Zaļinska, „Jaunā Gaita" 1986, nr 156, http://jaunagaita.net/jg156/JG156_Miloss.htm [dostęp: 29.05.2018].

[6] „Mana tēva māte ir dzimusi Rīgā. Pats apciemoju Rīgu pirms kara kā mazs zēns". Tamże.

[7] C. Miłosz, *Spiżarnia literacka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004, s. 79–80.

[8] Tenże, *Rodzinna Europa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001, s. 42.

cyjnym 6807 w spisie studentów Politechniki Ryskiej można odnaleźć Aleksandra Miłosza, ojca noblisty. Jak pisze Marek Głuszko: „W latach 1902–1911 był on [ojciec Miłosza – przyp. K.B.] studentem Wydziału Inżynierii i należał do korporacji studenckiej Welecja”[9].

W czasie istnienia Związku Radzieckiego, na Łotwie – prawie jak i w Polsce – emigrant, który zdecydował się na „ucieczkę” na Zachód, był skazany na milczenie i zapomnienie. Dlatego też twórczość Miłosza podlegała cenzurze i nawet przyznanie mu Literackiej Nagrody Nobla nie zmieniło tej sytuacji. Czytelnicy pozostawali w niewiedzy na temat noblisty. 21 sierpnia 2004 roku w łotewskim czasopiśmie „Diena” ukazał się artykuł szwedzko-łotewskiego poety i tłumacza Jurisa Kronbergsa:

> Pamiętam przełom roku 1980/81. W Sztokholmie pojawił się Imants Ziedonis, a ja latałem jeszcze na skrzydłach, że Miłoszowi przyznano Nagrodę Nobla. Ziedonis nie mógł zrozumieć mojego entuzjazmu „dla jakiegoś tam Polaka”, ale gdy przeczytał rozdział *Bałtowie*, „został trafiony” – „do diabła, ja wcale nie wiedziałem…”. To mnie tylko jeszcze raz przekonało o znaczeniu, jakie miało dostarczenie łotewskim kolegom książek. (…) Ale polityczny kierunek zmian, niestety, nie oznaczał, że zainteresowanie Zachodu lub znajomość Bałtyku lub ówczesnej Europy Wschodniej w ogóle wzrosła. Była ona nadal *terra incognita*. I dlatego książki Miłosza *Dolina Issy* i zbiór esejów *Rodzinna Europa* były tak ważne[10].

Imants Ziedonis – łotewski poeta, tłumacz, intelektualista – nie wiedział wówczas o Miłoszu. Świadczy to tylko o tym, iż twórczość autora *Doliny Issy* – nawet po przyznaniu mu lauru noblowskiego – nie była powszechnie znana na Łotwie. Nagroda Nobla utorowała Miłoszowi drogę do czytelników na całym świecie, ale nie do odbiorcy łotewskiego. Juris Kronbergs wspomina:

> W ciągu roku zdarzyło mi się go [Miłosza – przyp. K.B.] spotkać tylko kilka razy. Wydawał mi się prawdziwym środkowoeuropejskim artystą swojego pokolenia. Szarmancki, sympatyczny, z poczuciem humoru. Mogę go sobie łatwo wyobrazić w przepalonej kawiarni w Paryżu lub w Wilnie, prowadzącego żywe rozmowy o globalnych przemianach. Na Łotwie tego typu pisarzy znam tylko dwóch – Knuts Skujenieks i Valentins Jakobson[11].

---

[9] M. Głuszko, *Łotewskie ślady w rodzinie Czesława Miłosza*, „Polak na Łotwie” 2011, nr 1 (95), http://www.polak.lv/95/Milosz.shtml [dostęp: 28.05.2018].

[10] „Es atceros 1980/81 gadumiju. Stokholmā ieradās Imants Ziedonis, un es vēl biju spārnos par to, ka Milošam piešķirta Nobela prēmija. Ziedonis nevarēja saprast manu sajūsmu par »kaut kādu poli«, taču, izlasījis nodaļu *Baltieši*, viņš bija »sašauts« – »vells, es nemaz nezināju...«. Tas mani tikai lieku reizi pārliecināja par to, cik svarīgi kolēģiem Latvijā piegādāt vajadzīgās grāmatas. (…) Taču politiskā virzienu maiņa diemžēl nenozīmēja, ka Rietumos interese vai zināšanas par Baltiju vai toreizējo Austrumeiropu vispār pieauga. Tā joprojām bija *terra incognita*. Un tieši tādēļ Miloša grāmatas *Isas ieleja* un eseju krājums *Mana Eiropa* bija tik svarīgas”. J. Kronbergs, *Česlavs Milošs*, „Diena” 2004, https://www.diena.lv/raksts/pasaule/krievija/ceslavs-miloss-12104255 [dostęp: 29.05.2018].

[11] „Gadu tecējumā man gadījies viņu tikai pāris reizes satikt. Viņš man šķita kā īsts savas paaudzes Centrāleiropas mākslinieks. Džentlmenisks, laipns, ar humora izjūtu. Varu viegli iedomāties viņu kādā

Poznawanie twórczości poety przez Łotyszy było stopniowe – po raz pierwszy objawił się im Miłosz jako historyk wspólnych doświadczeń i eseista. Dopiero w drugiej połowie lat 90. jest już dla nich poetą lirykiem, poetą egzystencji. Tłumaczenia wybranych wierszy Miłosza pojawiają się w periodykach łotewskich w przekładzie: Uldisa Bērziņša, Ingmary Balode, Dagnii Drejki, Siergieja Moreno (jednocześnie tłumaczy noblistę na rosyjski i łotewski), Jānisa Krēsliņša (przełożył z angielskiego przekładu Miłosza wiersz Zbigniewa Herberta *Raport z oblężonego Miasta* [*Vēsts no pilsāta*], zamieszczony w 150. numerze „Jaunā Gaita" w październiku 1984 roku). W październiku 1994 roku pismo literackie „Jaunā Gaita" (nr 198) opublikowało kilka wierszy Miłosza. Wybór tłumacza Jānisa Krēsliņša padł na cykl *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach* (1994) z tomu *Na brzegu rzeki*. Krēsliņš opublikował 3 spośród 7 utworów: *Muiža* [*Dwór*], *Kāda vieta* [*Pewna okolica*], *Pļava* [*Łąka*]. Owe przekłady zasadniczo można ocenić jako dobre, oddające klimat oryginału, zachowujące rytm i ekspresję poetycką wierszy.

Utwory Czesława Miłosza cieszyły się też popularnością wśród łotewskich muzyków. I tak, w 1996 oraz 1998 roku mieszkająca w USA kompozytorka Dace Aperāne (ur. Štauvere) wykonała 2 pieśni tego poety (*Okno*, *Spotkanie*). W połowie lat 90. członkowie znakomitego zespołu wokalnego The Hilliard Ensemble złożyli propozycję współpracy łotewskiemu kompozytorowi Pēterisowi Vasksowi. Jednoznacznie stwierdził on, że musi to być kompozycja oparta na słowach wierszy Miłosza. W poematach noblisty Vasks widział doświadczenie przemijania oraz dialektykę momentu i wieczności. Obaj twórcy wierzyli, że słowo i muzyka mogą stać się narzędziem mówienia o rzeczywistości. Wątpliwości budził tylko język, w jakim miały brzmieć utwory: po polsku czy po łotewsku? Dace Aperāne zaproponowała wersję angielską. W ten sposób powstał cykl 3 poematów na chór mieszany *a cappella* w wykonaniu The Hilliard Ensemble. Premierowy koncert miał miejsce w Londynie w Queen Elizabeth Hall 29 kwietnia 1995 roku. Wiersze Miłosza zabrzmiały w aranżacji Pēterisa Vasksa „o wyraźnych znamionach muzyki sakralnej z elementami chorału gregoriańskiego"[12]. W 2000 roku chór Radia Łotewskiego pod kierownictwem Pēterisa Vasksa wykonał drugi poemat Miłosza – *Tak mało*. Znamienny jest tu dokonany przez kompozytora wybór formy wykonania – śpiew chóralny, grupowy pełni bardzo ważną rolę w ludowej kulturze bałtyckiej. Można zatem przyjąć, że w tym przypadku została połączona tożsamość wsparta na rdzeniu kulturowym, na bazie odwołań do pewnego terytorium.

piepīpētā Parīzes vai Viļņas kafejnīcā, iesaistītu dzīvā sarunā par pasaules kņadām. Latvijā tāda tipa rakstniekus zinu tikai divus – Knutu Skujenieku un Valentīnu Jakobsonu". Tamże.

[12] K. Kucia, *Muzyczne trwanie wobec przemijania. »Three poems by Czeslaw Milosz« Pēterisa Vasksa*, „Baltica ~ Silesia" 2013, t. 1, nr 1, s. 130, http://www.ifp.uni.wroc.pl/data/files/pub-8367.pdf #page=129 [dostęp: 29.05.2018].

Przechodząc do kolejnego wątku: właściwie pierwszą większą pozycją z dorobku pisarza, która została przetłumaczona na język łotewski, był *Zniewolony umysł* [*Sagūstītais prāts*]. Książka w przekładzie Uldisa Bērziņša ujrzała światło dzienne w Wydawnictwie Zvaigzne ABC w 1998 roku. Bērziņšowi bardzo bliska wydawała się Miłoszowska analiza zjawiska totalitaryzmu, a rozmyślania o doświadczeniach intelektualistów, którzy skusili się na współpracę z reżimem totalitarnym, budziły zainteresowanie również wśród narodu łotewskiego. Kwestie podjęte w *Zniewolonym umyśle* nabrały nowego znaczenia szczególnie w obliczu przemian zaistniałych po odzyskaniu państwowej wolności przez Łotwę. Dzieło Miłosza zyskało wówczas dużą popularność wśród czytelników – był to tekst demontujący system komunistyczny. Māris Salējs w rozmowie z Ingmārą Balode, dotyczącej dorobku Uldisa Bērziņša, konstatuje: „Ich [Miłosza i Bērziņša – przyp. K.B.] mentalność jest globalna. Obaj potrafią myśleć na małą prywatną skalę, a jednocześnie – jakby spoglądają na procesy z boku, na wszystkie naraz”[13]. Można jednoznacznie stwierdzić, że wspólne doświadczenie oraz podobne przeżycia i bliskość poglądów pisarza i tłumacza zaowocowały znakomitą jakością tłumaczenia.

W 2011 roku, w ramach obchodów Roku Czesława Miłosza, z inicjatywy Ambasady RP w Rydze nakładem Wydawnictwa Zvaigzne ABC ukazała się kolejna obszerna publikacja noblisty: *Rodzinna Europa* [*Dzimtā Eiropa*] w tłumaczeniu łotewskiego poety i literaturoznawcy Mārisa Salējsa (właśc. Marians Rižijs). Tłumacz ten jest badaczem współczesnej poezji łotewskiej, laureatem wielu nagród – m.in. za drugi zbiór wierszy *Moja polityka* otrzymał Nagrodę Fundacji Anna Dagda (2001), za monografię o Uldisie Bērziņšie zdobył Doroczną Nagrodę Literacką, natomiast za zbiór *Jak przed grzmotem* został wyróżniony Nagrodą im. Ojārsa Vācietisa. Można niezaprzeczalnie stwierdzić, że przekład Mārisa Salējsa to tłumaczenie bardzo poprawne. Podkreślić należy wspaniałą inicjatywę tłumacza, który w swoich komentarzach inteligentnie wyjaśnia odbiorcy łotewskiemu poszczególne fakty historyczne, o których wspomina Miłosz. Salējs jest świadomy szczególnej roli tłumacza w procesie przekazu myśli noblisty.

Na zakończenie należy przywołać jeszcze jedną publikację. W 2014 roku w Wydawnictwie Daugava ukazała się nieduża dwujęzyczna antologia wierszy autora *Zniewolonego umysłu* pt. *Tie gaiteņi* [*Te korytarze*]. To zbiór najsłynniejszych liryków Czesława Miłosza, opatrzony komentarzami badacza jego twórczości – prof. Krzysztofa Zajasa, a także odkrywcy łotewskich śladów w rodzinie poety – dyplomaty Marka Głuszki. Autorką wyboru i tłumaczenia jest Dagnija Dreika. Tłumaczka starała się dokonać przeglądu poezji Miłosza, dlatego też w antologii znalazły się zarówno wiersze z lat 40., jak i utwory poetyckie powsta-

[13] *Māra Salēja un Ingmāras Balodes saruna par česlavu milošu un uldi bērziņu*, „Jaunā Gaita” 2012, nr 269, http://jaunagaita.net/jg269/JG269_Salejs-Balode.htm [dostęp: 29.05.2018].

łe w ostatnim okresie życia noblisty. W zbiorze *Tie gaiteņi* można również prześledzić wątki poświadczające związki poety z jego najściślejszą litewską „małą ojczyzną", widoczne np. w wierszach *Mój dziadek Zygmunt Kunat*, *W mojej ojczyźnie*, *Nigdy od ciebie, miasto*. Oczywiście, oprócz bloku tekstów zawierających motywy związane z ziemią dzieciństwa, w antologii są także wiersze religijne, które Dreika zaczerpnęła z *Drugiej przestrzeni*. W tomie zaprezentowano ponadto młodzieńcze utwory Miłosza i poezję pisaną w okupacyjnej Warszawie. Kompozycję antologii można natomiast określić jako luźną i fragmentaryczną. *Tie gaiteņi* stanowi również przykład poszukiwania przez tłumaczkę właściwego tropu w odkrywaniu Miłosza. Pozostaje pytanie, na ile ta skromna antologia jest w stanie przekazać łotewskiemu czytelnikowi świat wyobraźni, wizję rzeczywistości oraz generalne, patetyczne Miłoszowskie przesłanie.

CZESŁAW MIŁOSZ IN LATVIA – RECONNAISSANCE

The article is dedicated mainly to the reception of Czesław Miłosz's works in Latvia. It discusses some peculiarities of Czesław Miłosz's works translations into Latvian language.

Keywords: Czesław Miłosz, reception, translation, Latvia

Dr Krystyna Barkowska – pracownik Katedry Rusycystyki i Slawistyki Uniwersytetu w Daugavpils. Autorka rozpraw z zakresu literatury polskiej na Łotwie oraz literatury i kultury Inflant Polskich, w tym książki: *Jānis Rainis. Pisarz łotewski i europejski* (2009). Redaktorka serii: „Polska i Kraje Bałtyckie w Dialogu Kultur".

ZHAO WEITING

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Polska
Pekiński Uniwersytet Języków Obcych
Chiny

POLSKI TAO YUANMING[1] – O RECEPCJI POEZJI CZESŁAWA MIŁOSZA W CHINACH

OGÓLNY ZARYS HISTORII PRZEKŁADÓW TWÓRCZOŚCI CZESŁAWA MIŁOSZA W CHINACH

NAZWISKO MIŁOSZA STAŁO SIĘ ZNANE CHIŃSKIM CZYTELNIKOM W 1980 ROKU. Wiadomość o przyznaniu poecie literackiej Nagrody Nobla 9 października 1980 roku zamieściło chińskie czasopismo „Literatura Światowa" [„Shijie Wenxue"] – jedno z najbardziej prestiżowych pism zajmujących się literaturą zagraniczną. W 1981 roku Yi Lijun (pseud. Han Yi) zaprezentowała chińskim czytelnikom wiersze Miłosza, przekładając na język chiński i umieszczając na łamach „Literatury Światowej" 6 jego utworów: *Do Tadeusza Różewicza, poety*, *Zadanie*, *Ryba*, *Z chłopa król*, *Ile świetnych zamiarów* oraz *Tak mało*[2]. Do wymienionych tłumaczeń dołączono krótki komentarz dotyczący twórczości poety autorstwa Lin Honglianga (pseud. Chen Guang) – ówczesnego badacza Instytutu Literatury Zagranicznej Chińskiej Akademii Nauk Społecznych. Autor komentarza określił styl pisania Miłosza słowami: „prosty" i „bez ozdób". Podkreślił również humanitaryzm poezji polskiego poety dowodząc, że tematem często przez niego podejmowanym jest współczucie wobec cierpienia zwykłych ludzi. To pierwszy zbiór wierszy Czesława Miłosza, który został przetłumaczony bezpośrednio z języka polskiego na chiński. Fakt ten zapoczątkował recepcję poezji noblisty w Chinach.

[1] Tao Yuanming (ur. 365 n.e., zm. 427 n.e.) – chiński poeta z dynastii Dongjin.

[2] *Wybrane wiersze C. Miłosza* [*Bolan Shiren Qie Miwoshi Shichao*], przeł. Han Yi, „Literatura Światowa" 1981, nr 1, s. 242–248.

W 1982 roku ukazał się pierwszy chiński tom poezji Miłosza zatytułowany *Wybrane wiersze Miłosza* w tłumaczeniu tajwańskiego poety Du Guoqinga. Wybrał on 51 wierszy ze zbiorów *Selected poems*[3] oraz *Bells in winter*[4] i przełożył je z angielskiego na chiński. W książce oprócz wierszy został zamieszczony odczyt Miłosza wygłoszony z okazji otrzymania Nagrody Nobla oraz bibliografia utworów poety. Tłumacz w posłowiu napisał, że trudności ze zrozumieniem poezji Miłosza przez chińskich odbiorców wynikają z tego, że wiersze polskiego autora zawierają zbyt wiele aluzji albo odnoszą się zbyt często do jego osobistych doświadczeń życiowych[5].

W 1989 roku ukazał się w Chinach drugi przekład zbioru poezji Czesława Miłosza, przełożony ponownie z języka angielskiego. Tłumaczem publikacji jest Lv Yuan[6]. Oryginalny tytuł tomu, będącego podstawą chińskiego tłumaczenia, to *The separate notebooks*. Zbiór ten został wydany w 1984 roku w Stanach Zjednoczonych przez wydawnictwo The Ecco Press[7]. W 2002 roku ukazał się trzeci chińskojęzyczny tom z poezją Miłosza zatytułowany *Wybrane wiersze C. Miłosza* – ich tłumaczem jest Zhang Shuguang[8]. Ten tom poetycki zawiera ponad 160 wierszy, które zostały wybrane z różnych źródeł i przełożone z angielskiego na chiński. Czwarty tom Miłosza w języku chińskim pt. *Druga przestrzeń*[9] ukazał się w 2015 roku w ramach serii „Niebieska Europa Wschodnia", opracowanej przez wydawnictwo Huacheng Chubanshe w Guangzhou i zawierającej przekłady arcydzieł autorstwa pisarzy z krajów Europy Środkowo-Wschodniej. Redaktor naczelny cyklu Gao Xing wyjaśnił jego nazwę w przedmowie dołączanej do każdej książki z tej serii. Jak stwierdził, ideologia odgrywała istotną rolę w promocji literatury Europy Środkowo-Wschodniej w Chinach. Twórczość literacka importowana z tego regionu była nazywana „literaturą czerwoną", gdyż właśnie czerwień chińscy czytelnicy kojarzyli z ustrojem politycznym bloku wschodniego. Gao Xing uważał natomiast, że literatura tych krajów ma o wiele szersze znaczenie niż to zawarte w wyrażeniu „literatura czerwona". Poprzez nazwę serii chciał więc pokazać chińskim czytelnikom nowy i – jego zdaniem – prawdziwy wizerunek literatury środkowo- i wschodnioeuropejskiej. Przyczyn wyboru koloru niebieskiego było kilka. Po pierwsze, Dunaj, który płynie przez niektóre

[3] C. Miłosz, *Selected poems*, przeł. C. Miłosz i in., New York: Seabury Press, 1973.

[4] Tenże, *Bells in winter*, przeł. C. Miłosz, L. Vallee, New York: The Ecco Press, 1978.

[5] *Wybrane wiersze Miłosza* [*Miluoshu Shixuan*], przeł. Du Guoqing, w: *Biblioteka dzieł laureatów literackiej Nagrody Nobla*, t. 50: *Wybrane wiersze O. Elitis, Wybrane wiersze Miłosza, Ocalony język* [*Nuobeier Wenxuejiang Quanji 50: Sailitisi Shixuan, Miluoshu Shixuan, Beizhenjiu de Shetou*], przeł. Zheng Shusen, Du Guoqing, Song Biyun, Tajbej: Yuanjing Shiye Chubanshe, 1982, s. 197–198.

[6] C. Miłosz, *Osobny zeszyt* [*Chaisan de Bijibu*], przeł. Lv Yuan, Guilin: Lijiang Chubanshe, 1989.

[7] Tenże, *The separate notebooks*, przeł. R. Hass i in., New York: Ecco Press, 1984.

[8] *Wybrane wiersze C. Miłosza* [*Qie Miwoshi shixuan*], przeł. Zhang Shuguang, Shijiazhuang: Hebei Jiaoyu Chubanshe, 2002.

[9] C. Miłosz, *Druga przestrzeń* [*Di er Kongjian*], przeł. Zhou Weichi, Guangzhou: Huacheng Chubanshe, 2015.

z krajów dawnego bloku wschodniego, jest niebieski. Po drugie, barwa ta oznacza także morze i niebo. Symbolizują one szerokość i głębokość, którymi – jak przekonuje Gao Xing – charakteryzuje się literatura Europy Środkowo-Wschodniej[10].

Warto raz jeszcze podkreślić, że wszystkie cztery wymienione zbiory poetyckie zostały przełożone z angielskich tłumaczeń, a nie polskich oryginałów. Fakt ten wymaga wyjaśnienia. Na początku lat 80. XX wieku literatura zagraniczna po raz pierwszy została udostępniona chińskim czytelnikom. Jej czytanie było wówczas modne, dlatego zwiększyła się potrzeba tłumaczenia obcojęzycznych arcydzieł. W Chinach brakowało jednak tłumaczy, którzy byliby w stanie przekładać utwory obcych autorów – szczególnie twórców piszących w mniej powszechnych językach. W związku z tym tłumaczeniem literatury zagranicznej zajmowali się wtedy głównie chińscy pisarze albo poeci dobrze znający bardziej popularne języki, m.in. angielski, japoński i rosyjski. Aż do dzisiaj, po przeszło 30 latach, tłumaczy przekładających z mniej używanych języków jest nadal za mało. Wiadomo, że wtórne tłumaczenie utworu – dokonane na bazie innego przekładu, a nie oryginalnej wersji językowej dzieła – może prowadzić do pomyłek z powodu złego zrozumienia tekstu. Jednak w przypadku przełożonych na chiński wierszy Czesława Miłosza do tego nie doszło, ponieważ poeta był współtwórcą większości angielskich przekładów swojej twórczości.

Na początku XXI wieku pojawiło się nowe pokolenie chińskich poetów zajmujących się tłumaczeniem wierszy Miłosza. W związku z tym w pierwszej dekadzie bieżącego wieku recepcja utworów polskiego laureata Nagrody Nobla nabrała rozpędu. W 2006 roku Bei Ta – tłumacz *Abecadła*, tj. zbioru szkiców literackich Miłosza – zamieścił w 1. numerze czasopisma „Shi Chao" [„Fala Poezji"] tłumaczenia następujących wierszy: *Przedmowa*, *Przybytek*, *Wiersz na koniec stulecia*, *Rok 1945*. Z kolei w 2007 roku Li Yiliang po raz pierwszy opublikował w 7. numerze periodyku „Shi Xuan Kan" [„Wybór poezji"] przekłady utworów z późniejszego etapu twórczości poety. Znalazły się wśród nich m.in. wiersze: *Texas*, *Przygotowanie*, *W czarnej rozpaczy*, *W pewnym wieku*, *Wyznanie*. Li Yiliang wyjaśniał, że wybrał późniejsze utwory Miłosza, aby nie dublować już istniejących przekładów. Nie chciał bowiem naśladować innych tłumaczy. W 2007 roku ukazało się 20 przekładów jego autorstwa, w tym wierszy: *Zadanie*, *Przedmowa*, *Dar*, *Zapomnij*, *Pająk*, *Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie Morza Karaibskiego*, *Rue Descartes*, *Studium samotności*, *Vipera Berus*, *Nie mój*, *Caffè Greco*, *Odległość*, *Rok 1945*, *Eheu!*, *Veni Creator*, *Zaklęcie*, *Miłość*[11].

[10] Gao Xing, *Główna przedmowa: pamięć, czytanie, inna wizja* [*Jiyi, Yuedu, Lingyizhong Muguang (Zong Xu)*], w: C. Miłosz, *Piesek przydrożny* [*Lubian Gou*], przeł. Zhao Weiting, Guangzhou: Huacheng Chubanshe, 2017.

[11] *Wybrane wiersze C. Miłosza* [*Qie Miwoshi Shixuan*], przeł. Li Yiliang, „Poezja i człowiek – wybrane wiersze pięciu poetów zagranicznych" [„Shige yu Ren – Waiguo Wu Shiren Shixuan"] 2007, nr 7, s. 69–76.

W następnych latach Li Yiliang kontynuował swoją pracę translatorską. Na łamach „Shi Chao" (2010, nr 7) zamieścił tłumaczenia 6 kolejnych wierszy polskiego poety: *Godzina*, *Zapomnij*, *Nie mój*, *Texas*, *W czarnej rozpaczy*, *Wyznanie*. W 2012 roku w tym samym czasopiśmie (nr 1) opublikował nowe i stare przekłady poezji Miłosza, m.in.: *Vipera Berus*, *Przygotowanie*, *Zanurzeni*, *Przepis*, *Przeciwko poezji Filipa Larkina*. W marcu tego samego roku ukazał się 6. tom *Współczesnej Poezji Zagranicznej* [*Dangdai Guoji Shitan*], którego redaktorami są Tang Xiaodu i Xi Chuan[12]. W zbiorze tym znalazł się przekład *Hymnu* autorstwa Zhao Ganga, ówczesnego kierownika Katedry Języka Polskiego Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych.

Rok 2011 był Rokiem Czesława Miłosza, w związku z czym Wydział Kultury Ambasady RP w Pekinie promował poetę na różne sposoby. Przyczyniło się to do chwilowego wzrostu zainteresowania poezją tego autora w Chinach. Z okazji 100. rocznicy urodzin Miłosza w 15. numerze czasopisma „Periodyk Poetycki" [„Shi Kan"] ukazało się 11 przekładów przedrukowanych wierszy polskiego poety, m.in.: *Tak mało* (przeł. Yi Lijun), *Dar* (przeł. Xi Chuan), *Piosenka o końcu świata* (przeł. Du Guoqing), *Mittelbergheim* (przeł. Du Guoqing), *Narodziny* (przeł. Du Guoqing), *Rok* (przeł. Du Guoqing), *Strona 13* i *Strona 31*[13] (przeł. Lv Yuan), *Ona*[14] (przeł. Lv Yuan), *Słońce* (przeł. Lv Yuan), *Zaklęcie* (przeł. Lv Yuan). W 2013 roku w 8. numerze „Shi Chao" ukazało się 10 wierszy w przekładzie Xiu Tao, m.in.: *Stan poetycki*, *Nie ten*, *Przeszłość*, *W Afryce*, *Wymyć*, *Skąd się to bierze*, *O, przedmioty mego pożądania*, *Pragnienie prawdy*, *Odwrócona luneta*. W 2015 roku Lian Hansheng opublikował w 12. numerze „Shige Yuekan" [„Miesięcznik Poezji"] 17 kolejnych przetłumaczonych na chiński utworów Miłosza: *Posłuchanie* otwierające poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, *W głąb drzewa*, *Świadomość*, *Bryczką o zmierzchu (1930)*, *Wcielony*, *Pan Anusewicz (1922)*, *Przypowieść chasydzka*, *Filologija*, *Fotografia*, *Dante*, *Uczestnik*, *Kula (Costa Rica)*, *Emeryt*, *Przeciwieństwo*, *Anioł stróż*, *Werki*, *W tumanie*, *Żółw*.

JAK CHIŃCZYCY ROZUMIEJĄ POLSKIEGO POETĘ?

Lin Hongliang napisał pierwszy w Chinach biograficzny tekst na temat Miłosza, opublikowany w tym samym numerze „Literatury Światowej", w którym ukazały się prekursorskie chińskie przekłady wierszy noblisty autorstwa Yi

[12] Tang Xiaodu, Xi Chuan, *Współczesna Poezja Zagraniczna* [*Dangdai Guoji Shitan*], Pekin: Zuojia Chubanshe, 2012.

[13] Wiersze *Strona 13* i *Strona 31* ukazały się w cyklu *Osobny zeszyt*, w części: *Przez galerie luster*.

[14] *Ona* to fragment utworu *Pieśń*, zadedykowanego Gabrieli Kunat.

Lijun[15]. W artykule Lin Hongliang zacytował uzasadnienie jury literackiej Nagrody Nobla oraz komentarz o poecie zamieszczony na łamach jednego z czasopism literackich w Polsce: „jest duchowym spadkobiercą wielkiego polskiego poety patriotycznego Adama Mickiewicza. Jest on [Miłosz – przyp. Z.W.] najwybitniejszym polskim poetą w XX wieku”[16]. Ponadto Lin Hongliang przytoczył opublikowany w polskiej prasie krytycznoliteracki szkic o Miłoszu, zawierający analizę charakterystycznych cech twórczości poety z trzech okresów. W pierwszym okresie, czyli w czasach przedwojennych, wiersze Miłosza cechowały się historycznym katastrofizmem. Drugi etap aktywności poetyckiej, wojenny, to przede wszystkim eksponowanie troski o los narodu i ludzkości. Natomiast twórczość poety z trzeciego, późnego okresu podejmowała problemy ze wszystkich sfer życia ludzkiego: polityki, filozofii, historii i kultury. Wiersze z tych czasów obrazują uwięzione mocą historii i instynktem człowieka istnienie jednostki w świecie kłamstwa, hałasu, hipokryzji oraz próżności[17].

W tekście biograficznym Lin Hongliang wyraził też własną opinię. Po pierwsze, sformułował następujący wniosek:

> Miłosz rzadko chwali życie, woli rozmawiać o znaczeniu egzystencji i historii na trzeźwo, nieustannie poszukując prawdy tego znaczenia, (…) jego [Miłosza – przyp. Z.W.] duch humanitaryzmu uwidacznia się w uznawaniu za funkcję literatury nie tylko ujawnianie zła społecznego, lecz także pokazywanie dobra na świecie[18].

Po drugie, jak zauważył Lin Hongliang, wiersze Miłosza cechują się własną subiektywną filozofią, wynikającą z poglądu noblisty, że poezja może pokazywać realia, gdyż poeta nadaje im znamiona „prawdziwości”. Po trzecie, „styl jego [Miłosza – przyp. Z.W.] wierszy jest naturalny, nie przestrzega ściśle norm rytmu (…), dobrze wykorzystuje aluzję, mitologię oraz legendy, za ich pomocą tworzy metafory w wierszu”[19]. Po czwarte, zdaniem Lin Honglianga, język poetycki Miłosza czerpie z tradycyjnej poezji romantycznej, lecz zarazem posiada cechy liryki współczesnej: różnorodność, zwięzłość oraz potoczność.

Tekst Lin Honglianga był jednym z artykułów o autorze *Zniewolonego umysłu*, które od 1980 roku zaczęły się ukazywać w chińskich czasopismach literaturoznawczych. Miłosz był w nich prezentowany jako laureat literackiej Nagrody Nobla. Równie często porównywano go z innymi autorami nagrodzonymi tym prestiżowym wyróżnieniem.

---

[15] Lin Hongliang [pseud. Chen Guang], *Biografia Czesława Miłosza* [*Xiandai Zuojia Xiaozhuan: Xiesiwafu Miwoshi*], „Literatura Światowa” [„Shijie Wenxue”] 1981, nr 1, s. 249–250.

[16] Tamże, s. 249. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie zawarte w artykule tłumaczenia z języka chińskiego są mojego autorstwa – Z.W.

[17] Por. tamże, s. 250.

[18] Tamże.

[19] Tamże.

Oprócz artykułów publikowanych na łamach czasopism ukazywały się także przedmowy do przetłumaczonych książek Miłosza oraz ich recenzje, w których możemy odnaleźć komentarze chińskich odbiorców na temat poety. W wydanym w 1989 roku w Chinach drugim tomie z przekładami poezji noblisty, zatytułowanym *Osobny zeszyt* i przełożonym przez Lv Yuan z języka angielskiego, w przedmowie tłumacz napisał:

> Miłosz mówił, że są dwie Europy, a sam należy do „innej Europy", do której należą też Sándor Petőfi i Adam Mickiewicz. Ta Europa to Europa Wschodnia, która powinna być nam znana, ale którą mało kto zna. Zdanie Miłosza przypomina mi słowa Lu Xuna z 1953 roku: „Prezentowanie polskich poetów chińskim czytelnikom rozpoczęło się od mojego artykułu pt. *O sile poezji demonicznej*[20], opublikowanego 30 lat temu. (…) sytuacja ówczesnych Chin była podobna do Polski, dlatego czytanie poezji polskiej przemawiało do serc naszych rodaków. W związku z tym tłumaczyłem literaturę polską, ale nie w celu pochlebstwa czy posłuszeństwa wobec potęg światowych"[21].

Wspominając tę historię, tłumacz zauważył, że po upływie pół wieku od momentu napisania artykułu przez Lu Xuna literatura „innej Europy" nadal jest Chińczykom mało znana. Co oprócz bariery językowej przyczyniło się do tego zjawiska? Dla Chińczyków literatura „innej Europy" ma ścisły związek z polityką oraz ideologią. Ten jednowymiarowy odbiór w pewnym stopniu ukierunkował też rozpowszechnianie literatury Europy Środkowo-Wschodniej w Chinach.

W swej przedmowie Lv Yuan zastanawia się, czy wiersze Miłosza można uznać za utwory polityczne oraz jakie związki łączyły poetę z polityką. Tłumacz zauważył: „Za Miłoszem stoi ponad 100 lat historii Polski pod zaborami. Sam doświadczył okrucieństwa z czasów okupacji. W związku z tym trudno sobie wyobrazić, że jego wiersze nie są powiązane z polityką. Ich sensu politycznego nie da się złagodzić"[22]. Lv Yuan uznał utwory poety za dobre wiersze polityczne, podając trzy powody:

---

[20] Lu Xun, *O sile poezji demonicznej* [*Moluo Shili Shuo*], w: tegoż, *Grób* [*Fen*], Pekin: Renmin Wenxue Chubanshe, 1980.

[21] Tenże, *Szkic bez tytułu (1–3)* [*Tiweiding Cao 1–3*], „Literatura" [„Wenxue"] 1935, nr 5 (01), s. 9–13. Lu Xun napisał przytoczone słowa w 1953 roku, aby skrytykować opinię chińskiego pisarza Lin Yutanga, który stwierdził, że przekładanie mało znanych dzieł literackich z krajów takich jak Polska i Czechy ma mniejszą wartość niż gruntowne badania nad literaturą angielską, francuską czy niemiecką. Lin Yutang był zdania, że to zjawisko można porównać do dramatu kobiet ślepo podążających za modą, które uznają wygląd zewnętrzny za wartość nadrzędną. Lu Xun potępił takie podejście, pisząc: „mimo, że przeciętni Chińczycy wiedzą tylko o »Wielkiej Anglii« (Wielkiej Brytanii), »Kraju flagi gwiazd i paseczków« (Stanach Zjednoczonych), Francji oraz »Germanii« (Niemczech), nie wiedząc nic o Polsce ani o Czechach, literaturę zagraniczną trzeba zobaczyć oczami literackimi, a nie oczami snobistycznymi. (…) Polska i Czechy, które nie zaatakowały Pekinu razem z Koalicją Ośmiu Narodów, mają swoje literatury, tylko że niektórzy literaci z tych krajów »jeszcze nie są znani«".

[22] C. Miłosz, *Osobny zeszyt*…, s. 1–2.

> Po pierwsze, właściwy efekt wiersza politycznego wynika z tego, że sam poeta angażuje się w sprawy polityczne, duchowo przebywając w tym samym miejscu, gdzie znajduje się większość ludzi. Inaczej oddaliłby się od istoty spraw, a zatem pisałby bez troski albo nienawiści. To, co by wówczas stworzył, stałoby się cyniczną ironią. Po drugie, wiersz polityczny jest częścią liryki, w związku z czym wymaga – podobnie jak inne utwory liryczne – obecności emocji autora. Inaczej stałby się połączeniem samych koncepcji, które nie wywoływałyby przeżyć u czytelników. (…) Co najważniejsze, wiersz polityczny o fundamentalnym znaczeniu nie tylko odnosi się do bieżących wydarzeń historycznych, lecz także, niczym małe ziarno, kiełkuje w dalszym toku rozwoju historii i będzie wywierać duży wpływ w perspektywie o wiele szerszej. Inaczej skupiłby się tylko na losie osobistym, ograniczonym do „tu i teraz"[23].

Z kolei o eteryczności i transcendentności utworów Czesława Miłosza tłumacz napisał:

> w tym tomie wierszy [*Osobny zeszyt* – przyp. Z.W.] wszędzie widzimy plamy krwi i łez historycznych. To dzieło można uznać za spowiedź pewnego emigranta i archiwum tragedii zdradzonego narodu. Czyż jednak nie mamy czytać tych wierszy także z punktu widzenia czytelników poezji? Eteryczność, jako jedno z kryteriów oceny poezji i ważny element systemu estetyki człowieka, niewątpliwie odgrywa ważną rolę przy recenzowaniu wierszy. Natomiast wątpliwe jest przekonanie, że wszystkie wiersze, chińskie i zagraniczne, są eteryczne i transcendentne. (…) prawdziwy poeta nie należy do żadnego nurtu literackiego, czyli nie przestrzega norm czy technik pisania danego nurtu, do którego kiedyś należał. Nieustannie czegoś szuka, coś odkrywa, żeby zawsze być w stanie możliwie jak najdokładniej przedstawić prawdę, którą ujawnia. W ciągu całego swego życia twórczego Miłosz przechodził okres fascynacji tradycją poezji staropolskiej i współczesnej awangardowej, potem mógł przed samym sobą przyznać, że nie umiał przemawiać poprzez poezję bez odniesień do pewnego czasu i otaczającego świata[24].

Po śmierci Miłosza w 2004 roku w chińskich czasopismach zaczęły ukazywać się artykuły krytycznoliterackie dotyczące polskiego poety[25]. Wcześniej pojawiały się tylko krótkie notki umieszczane przy tłumaczeniach jego utworów. W tym czasie kilku znanych chińskich poetów zaczęło prowadzić pogłębione badania nad twórczością Miłosza. Wśród autorów prac krytycznoliterackich znaleźli się m.in. Xi Chuan – jeden z tłumaczy *Abecadła* – oraz Tang Xiaodu, który w 2000 roku przełożył esej *Delta – czyli trubadur*. Li Yinan w książce *Literatura polska w Chinach* stwierdziła, że – według chińskich literaturoznawców – poezja Miłosza

[23] Tamże.

[24] Tamże.

[25] Zob. m.in. teksty: Cui Weiping, *Ponieważ pewien poeta o tym pamięta* [*Yinwei Yige Shiren Jide*], „Chiński Biznesowy Raport o Książkach" [„Zhongguo Tushu Shangbao"] 2004; Xi Chuan, *Niewłaściwe umiejscowienie Miłosza* [*Miwoshi de Cuowei*], „Czytelnictwo" [„Du Shu"] 2007, nr 1; Yanga Deyou, *Tom wierszy Czesława Miłosza: »Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada«* [*Qiesiwafu Miwoshi Shiji: Cong Richu Zhidi dao Riluo Zhichu*], „Przegląd Arcydzieł" [„Mingzuo Xinshang"] 2013, nr 13; Li Hao, *Wygnaniec, indywiduum i Murti-Bing – o Czesławie Miłoszu* [*Liuwangzhe, Geren yu Zhihuanji – Guanyu Qiesiwafu Miwoshi*], „Miasto Kwiatów" [„Hua Cheng"] 2015, nr 5.

odznacza się humanitarną postawą podmiotu i wyróżnia skomplikowaną, głęboką myślą, a nie tylko poetycką retoryką[26].

W 2011 roku, z okazji 100. rocznicy urodzin Miłosza, odbyło się w Pekinie kilka wydarzeń upamiętniających polskiego poetę, m.in. poświęcone mu seminarium na Pekińskim Uniwersytecie Języków Obcych. W spotkaniu uczestniczyli goście z Polski (w tym: Aleksander Fiut – polski historyk literatury, krytyk literacki) oraz chińscy tłumacze i badacze twórczości autora *Zniewolonego umysłu*, m.in. Yi Lijun z Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych, Lin Hongliang z Chińskiej Akademii Nauk Społecznych, a także poeci Xi Chuan i Bei Ta (którzy przetłumaczyli *Abecadło*). Podczas uroczystości studenci recytowali wiersze poety po polsku i po chińsku. Z kolei w ramach seminarium Yi Lijun, Lin Hongliang, Xi Chuan i Bei Ta rozmawiali o swoich doświadczeniach związanych z przekładaniem poezji Miłosza. Tłumacze chińscy wysoko ocenili poetę nie tylko za jego wiersze, lecz także za dążenie do pisania w zgodzie z własnym sumieniem.

RECEPCJA WIERSZA *DAR* W CHINACH

Najpopularniejszym wierszem Miłosza w Chinach jest *Dar*. Pojawiło się 8 różnych wersji przekładów utworu i został on przedrukowany prawie 100 razy. *Dar* recytowany był w Chinach przy różnych okazjach, np. w popularnym programie Chińskiej Centralnej Stacji Telewizyjnej (CCTV) – *Lektorzy*. Publiczne recytacje *Daru* miały miejsce także na antenie internetowego programu radiowego, do którego codziennie zapraszane są sławne osoby w celu czytania słuchaczom wierszy. Właśnie tu utwór Miłosza (w przekładzie Xi Chuan) wyrecytowano 3 razy. W ramach promocji programu radiowego linijki wiersza umieszczono ponadto na autobusach w mieście Shenzhen w prowincji Guangdong.

Chińczycy wysoko cenią pokazaną w wierszu więź człowieka z naturą, a także wyrażone przez podmiot liryczny poczucie spokoju i harmonii wewnętrznej, odzyskanej mimo tragicznych przeżyć.

W Chinach *Dar* porównywany jest do utworu wybitnego chińskiego poety Tao Yuanminga pt. *Wiersz V* [*Qi Wu*] z cyklu *Przy wódce – dwadzieścia wierszy* [*Yinjiu ershi shou*]:

> WIERSZ V
>
> Choć między ludźmi postawiłem chatę,
> Nie ma tu gwaru ani rżenia koni.
> Pytasz dlaczego, a ja odpowiadam,
> Że serce samo ciągnie do ustroni.

[26] Li Yinan, *Literatura polska w Chinach*, Katowice: Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo Gnome, 2017, s. 106–110.

Dziś chryzantemy przy wschodnim rwąc płocie,
Patrzę ku szczytom Południowej Góry.
Widzę, jak ptaki gromadnie wracają
I jak się pięknią wokół stoków chmury.

To w nich natura prawdę wieczną chowa,
By ją opisać, nie znajduję słowa[27].

Porównanie *Wiersza V* z *Darem* Miłosza ujawnia podobieństwo zarówno stylistyczne, jak i znaczeniowe. Oba wiersze opisują otaczający krajobraz, mówią o powrocie człowieka do natury. W *Wierszu V* bohater liryczny patrzy ku szczytom Południowej Góry, a w *Darze* bohater widzi morze i żagle – w ten sposób pokazana została dojrzałość i otwartość obu poetów, którzy odzyskali równowagę po wszystkich nieszczęśliwych doświadczeniach. Ptaki, chryzantemy, kwiat kapryfolium – to wszystko symbolizuje piękno natury. W obu wierszach panuje spokój i harmonia. W *Wierszu V* Tao napisał, że: „Nie ma tu gwaru ani rżenia koni", a w *Darze* Miłosz stwierdził: „Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć. / Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć. / Co przydarzyło się złego, zapomniałem.". Obaj autorzy przeżyli trudny czas i nareszcie znaleźli w sercu wewnętrzny spokój. Równowagi tej poszukiwali jednak inną drogą. Pod piórem Tao Yuanminga przestrzeń wiejska stała się miejscem duchowego azylu, formą ucieczki od realnego świata cierpień. Taka postawa twórcza współgra z chińską filozofią taoizmu. Natomiast w tytule wiersza polskiego poety możemy odnaleźć niewspominanego *expressis verbis* Boga. Opisane w utworze piękno oraz otaczająca przyroda stają się tytułowym darem od Stwórcy.

Tao Yuanminga i Czesława Miłosza łączyły podobne doświadczenia życiowe. Obaj poeci byli urzędnikami[28], którzy budowali swoją duchowość z dala od prozy życia codziennego. Tao Yuanming, nazywany też Tao Qian, żył w okresie dynastii Dongjin w IV wieku n.e. Pradziadek Yuanminga był jednym z założycieli dynastii Dongjin. Z kolei dziadek i ojciec poety byli urzędnikami. Kiedy Tao miał 29 lat, też został urzędnikiem. Nie godził się na korupcję oraz niesprawiedliwość panującą w ówczesnym urzędzie i zachował własny kodeks etyczny. Jego powiedzenie: „Nie będę zginał karku dla pięciu kwart ryżu" wpisano w kanon chińskich aforyzmów. W wieku 41 lat Tao ustąpił ze stanowiska wójta, pożegnał się ze środowiskiem urzędniczym i zajął się uprawą roli. Pracując jako rolnik, pisał wiersze i eseje. Pustelnicze życie Tao Yuanminga na wsi było bardzo trudne, ale poeta był tam szczęśliwy.

[27] Tao Yuanming, *Pijany pustelnik. Wiersze*, przeł. J. Zawadzki, Seattle: CreateSpace, 2012, s. 72.

[28] Od końca 1945 roku Miłosz pracował w dyplomacji. Początkowo zatrudniony był w konsulacie polskim w Nowym Jorku. W kolejnych latach zajmował stanowisko attaché kulturalnego PRL w Waszyngtonie, a następnie I sekretarza Ambasady RP w Paryżu. Zob. http://culture.pl/pl/tworca/czeslaw-milosz [dostęp: 02.03.2018].

W czasie Dongjin w Chinach popularny był formalizm. Wiersze Tao odznaczały się natomiast prostą stylistyką odziedziczoną z tradycyjnego chińskiego poematu. Swój styl życia i stosunek do świata Tao przedstawił w autobiograficznej miniaturze pod tytułem *Żywot Pana Pięciowierzba* [*Wuliu xiansheng zhuan*]:

> Skąd pochodzi, sam nie wie. Nie zna też imienia swego ni nazwiska. Nieopodal jego domu rośnie sobie pięć wierzb, którym to przydomek swój zawdzięcza. Lubi spokój i nie jest zbyt rozmowny. Nie zazdrości nikomu zysków ani sławy. Uwielbia czytać, ale się w zawiłości tekstu nie zagłębia. Kiedy natknie się na coś ciekawego, nieraz zdarzy mu się zapomnieć o posiłku. (…) Cztery ściany pustkami świecą, ani przed deszczem ani przed słońcem go nie chronią. Za krótkie nosi łachmany i pocerowane. Jadła i napoju nierzadko brakuje – ale wcale się tym nie zamartwia. Pisuje czasem dla własnej przyjemności, wyrażając nierzadko najskrytsze swe pragnienia. Długo nie rozpacza, kiedy coś utraci – i tak przez całe swoje życie[29].

PODSUMOWANIE

Recepcja poezji Czesława Miłosza w Chinach zaczęła się w 1980 roku, gdy polski poeta otrzymał literacką Nagrodę Nobla. Pierwszymi tłumaczami jego wierszy byli poloniści, którzy w latach 50. XX wieku zostali wysłani przez chiński rząd do Polski, bo podjąć w tym kraju naukę. Z uwagi na fakt, że w latach 80. Chiny po raz pierwszy otworzyły się na literaturę zagraniczną (wśród intelektualistów zapanowała bowiem moda na jej czytanie i tłumaczenie), Chińczycy zainteresowali się poezją Miłosza. Przekładaniem twórczości polskiego poety zajęli się nie tylko poloniści, lecz także chińscy poeci i pisarze. Na początku nowego wieku Miłosza stopniowo poznawali także zwykli czytelnicy – głównie dzięki popularności jego wiersza *Dar*. Chińczycy wysoko cenią ten utwór i porównają go do znanego wiersza wybitnego chińskiego poety Tao Yuanminga. Odbiór poezji Miłosza w Chinach jest wielokierunkowy. Jego utwory są bowiem odczytywane zarówno jako teksty o charakterze poetyckim, jak i mające podłoże polityczne. Dla wielu Chińczyków z kręgów literackich Czesław Miłosz jest autorem, którego nie można pominąć w procesie poznawania literatury krajów Europy Środkowo-Wschodniej.

POLISH TAO YUANMING –
ON THE RECEPTION OF CZESŁAW MIŁOSZ'S POETRY IN CHINA

Starting in 1980, when Czesław Miłosz was awarded the Nobel Prize in Literature, he began to receive attention from Chinese literary circles. His most popular work in China entitled *Gift* has been

[29] J. Zawadzki, *Dawna literatura chińska. Antologia i omówienie*, t. 1: *Od początków do X w. n.e.*, Seattle: CreateSpace, 2015, s. 194.

reprinted nearly 100 times and interpreted by Chinese audience in various ways. This article aims at presenting the history of Chinese translations of Miłosz's poetry, as well as the panorama of its reception.

Keywords: reception of Polish literature abroad, reception of Czesław Miłosz's poetry abroad, China

Mgr Zhao Weiting – doktorantka w Katedrze Międzynarodowych Studiów Polskich na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz w Katedrze Języka Polskiego na Wydziale Języków i Kultur Europejskich Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych, filolog, polonistka. Publikowała w dwurocznik „Spotkania Polonistyk Trzech Krajów – Chiny, Korea, Japonia". Przetłumaczyła na język chiński: książkę Czesława Miłosza *Piesek przydrożny* (2017), wiersze w tomie *Wybór europejskiej poezji antyfaszystowskiej* (2016), artykuł naukowy Józefa Arno-Włodarskiego *Od XIII wieku do końca XVIII wieku – nowe spojrzenie* (2016). Współredaktorka *Słowniczka przysłów krajów Europy Środkowo-Wschodniej* (2018). Zainteresowania naukowe: literatura polska, tłumaczenia, językowy obraz świata, recepcja literatury polskiej w Chinach.